

موريس أبو ناضر

# إشارة اللفظة ودلالة الكلام

أبحاث نقدية





|                           |              |
|---------------------------|--------------|
| إشارة اللغة ودلالة الكلام | الكتاب       |
| موريس أبو ناضر            | المؤلف       |
| ٢٨٨                       | الصفحات      |
| ١٤,٥ × ٢١,٥ سم .          | القياس       |
| الأولى                    | الطبعة       |
| كانون الثاني ١٩٩٠         | تاريخ الصدور |
| مختارات                   | المنشورات    |
| مختارات                   | التوزيع      |
| الزلقا - ٣٣٣/٨٩٠١         |              |
| ص . ب . ٦٠٢١٦             |              |
| جميع الحقوق محفوظة        |              |
| بيروت - لبنان             |              |

1. Introduction  
 2. Background  
 3. Methodology  
 4. Results  
 5. Conclusion  
 6. References  
 7. Appendix  
 8. Index  
 9. Table of Contents  
 10. Summary  
 11. Abstract  
 12. Keywords  
 13. Subject  
 14. Topic  
 15. Field  
 16. Area  
 17. Discipline  
 18. Branch  
 19. Department  
 20. Faculty  
 21. School  
 22. College  
 23. University  
 24. Institute  
 25. Center  
 26. Division  
 27. Section  
 28. Unit  
 29. Group  
 30. Team  
 31. Committee  
 32. Board  
 33. Association  
 34. Society  
 35. Organization  
 36. Agency  
 37. Department  
 38. Ministry  
 39. Government  
 40. Parliament  
 41. Congress  
 42. Senate  
 43. Court  
 44. Judge  
 45. Lawyer  
 46. Attorney  
 47. Prosecutor  
 48. Defendant  
 49. Witness  
 50. Expert  
 51. Analyst  
 52. Researcher  
 53. Academic  
 54. Scholar  
 55. Professor  
 56. Associate  
 57. Assistant  
 58. Staff  
 59. Employee  
 60. Worker  
 61. Employee  
 62. Staff  
 63. Worker  
 64. Employee  
 65. Staff  
 66. Worker  
 67. Employee  
 68. Staff  
 69. Worker  
 70. Employee  
 71. Staff  
 72. Worker  
 73. Employee  
 74. Staff  
 75. Worker  
 76. Employee  
 77. Staff  
 78. Worker  
 79. Employee  
 80. Staff  
 81. Worker  
 82. Employee  
 83. Staff  
 84. Worker  
 85. Employee  
 86. Staff  
 87. Worker  
 88. Employee  
 89. Staff  
 90. Worker  
 91. Employee  
 92. Staff  
 93. Worker  
 94. Employee  
 95. Staff  
 96. Worker  
 97. Employee  
 98. Staff  
 99. Worker  
 100. Employee  
 101. Staff  
 102. Worker  
 103. Employee  
 104. Staff  
 105. Worker  
 106. Employee  
 107. Staff  
 108. Worker  
 109. Employee  
 110. Staff  
 111. Worker  
 112. Employee  
 113. Staff  
 114. Worker  
 115. Employee  
 116. Staff  
 117. Worker  
 118. Employee  
 119. Staff  
 120. Worker  
 121. Employee  
 122. Staff  
 123. Worker  
 124. Employee  
 125. Staff  
 126. Worker  
 127. Employee  
 128. Staff  
 129. Worker  
 130. Employee  
 131. Staff  
 132. Worker  
 133. Employee  
 134. Staff  
 135. Worker  
 136. Employee  
 137. Staff  
 138. Worker  
 139. Employee  
 140. Staff  
 141. Worker  
 142. Employee  
 143. Staff  
 144. Worker  
 145. Employee  
 146. Staff  
 147. Worker  
 148. Employee  
 149. Staff  
 150. Worker  
 151. Employee  
 152. Staff  
 153. Worker  
 154. Employee  
 155. Staff  
 156. Worker  
 157. Employee  
 158. Staff  
 159. Worker  
 160. Employee  
 161. Staff  
 162. Worker  
 163. Employee  
 164. Staff  
 165. Worker  
 166. Employee  
 167. Staff  
 168. Worker  
 169. Employee  
 170. Staff  
 171. Worker  
 172. Employee  
 173. Staff  
 174. Worker  
 175. Employee  
 176. Staff  
 177. Worker  
 178. Employee  
 179. Staff  
 180. Worker  
 181. Employee  
 182. Staff  
 183. Worker  
 184. Employee  
 185. Staff  
 186. Worker  
 187. Employee  
 188. Staff  
 189. Worker  
 190. Employee  
 191. Staff  
 192. Worker  
 193. Employee  
 194. Staff  
 195. Worker  
 196. Employee  
 197. Staff  
 198. Worker  
 199. Employee  
 200. Staff  
 201. Worker  
 202. Employee  
 203. Staff  
 204. Worker  
 205. Employee  
 206. Staff  
 207. Worker  
 208. Employee  
 209. Staff  
 210. Worker  
 211. Employee  
 212. Staff  
 213. Worker  
 214. Employee  
 215. Staff  
 216. Worker  
 217. Employee  
 218. Staff  
 219. Worker  
 220. Employee  
 221. Staff  
 222. Worker  
 223. Employee  
 224. Staff  
 225. Worker  
 226. Employee  
 227. Staff  
 228. Worker  
 229. Employee  
 230. Staff  
 231. Worker  
 232. Employee  
 233. Staff  
 234. Worker  
 235. Employee  
 236. Staff  
 237. Worker  
 238. Employee  
 239. Staff  
 240. Worker  
 241. Employee  
 242. Staff  
 243. Worker  
 244. Employee  
 245. Staff  
 246. Worker  
 247. Employee  
 248. Staff  
 249. Worker  
 250. Employee  
 251. Staff  
 252. Worker  
 253. Employee  
 254. Staff  
 255. Worker  
 256. Employee  
 257. Staff  
 258. Worker  
 259. Employee  
 260. Staff  
 261. Worker  
 262. <





## المحتويات

|          |  |
|----------|--|
| ٧.....   | توطئة.....                                 |
| ٩.....   | في النظرية.....                            |
| ١١.....  | الألسنية والخطاب الأدبي.....               |
| ١١.....  | نحو بديل منهجي في دراسة الأدب.....         |
| ٢١.....  | مدخل الى علم الدلالة الألسني.....          |
| ٣٧.....  | من أجل علم دلالة عربي.....                 |
| ٣٧.....  | نصوص من التراث العربي.....                 |
| ٥١.....  | اللفاظ أو علم الألفاظ.....                 |
| ٦٥.....  | حقول الألفاظ الدلالية.....                 |
| ٨٥.....  | الأسلوب وعلم الأسلوب.....                  |
| ١٠١..... | مفهوم اللغة في الألسنية البنيوية.....      |
| ١١١..... | نظرية القصة.....                           |
| ١١١..... | بين التحليل النفسي والألسنية البنيوية..... |
| ١٢٣..... | في الممارسة.....                           |
| ١٢٥..... | الألسنية وتحليل النصوص.....                |
| ١٦١..... | الخطاب القصصي.....                         |
| ١٦١..... | الأدوات والمنظور.....                      |
| ١٦٩..... | مفهوم القصة عند يوسف حبشي الأشقر.....      |
| ١٧٥..... | مغامرة الكتابة عند الياس الديري.....       |

|  |     |
|--|-----|
| دراسة سيميولوجية.....                              | ١٨١ |
| قصيدة المواكب لجبران خليل جبران.....               | ١٨١ |
| تطبيق ألسني.....                                   | ٢٠٧ |
| قصيدة أمعاء لشوقي أبي شقرا.....                    | ٢٠٧ |
| الابداع الأدبي في نصوص.....                        | ٢١٣ |
| فرويد والابداع الأدبي.....                         | ٢١٥ |
| جان لوي بودري.....                                 | ٢١٥ |
| البنية الدلالية.....                               | ٢٤٣ |
| ا.ج. غريغاس.....                                   | ٢٤٣ |
| المرسلة الشعرية.....                               | ٢٥٣ |
| امبرتو ايكو.....                                   | ٢٥٣ |
| الناس — الحكايات.....                              | ٢٦٥ |
| ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي..... | ٢٦٥ |
| تزفتان تودوريف.....                                | ٢٦٥ |
| مقاربة سيميولوجية.....                             | ٢٨١ |
| الخطاب السياسي بين الظاهر والمضمّر.....            | ٢٨٣ |

## توطئة

تمثل الدراسات التي جمعتها في هذا الكتاب جانباً من اهتماماتي الجامعية في حقلي التعليم والتأليف وهي وإن غطت مساحة زمنية كبيرة من الاهتمام، فهي تلتقي جميعها عند حدّ واحد، وهو كيف نستطيع أن نفهم الانسان والانتاج الانساني من خلال تمظهرها عبر اللغة.

«إذا كانت اللغة ظاهرة اجتماعية عمّقت أبعادها الدراسات الألسنية، فإنّ الكلام أيّ كلام (أدبي، سياسي، ديني، قضائي، ألخ...) هو موقف إنساني من الله، والكون، والعالم، يتمّ التعبير عنه بواسطة اللغة ومن خلالها فلا موقف، ولا رؤيا، إذاً إلّا من خلال جدلية اللغة والكلام في ترسّمهما المحكي والمكتوب.

إنّ فهم اللغة معاناة لا تقلّ عن أية معاناة، لأننا باللغة نتحدّث عن الأشياء وباللغة نتحدّث عن اللغة، وباللغة نتحدّث بعد هذا وذاك عن علاقة الفكر إذ يفكر باللغة.»

من هنا تأتي هذه الدراسات كاستجابة لهذا الهمّ اللغوي، تسعى لجلائه نظرياً وتطبيقاً، وتعميقه عقلاً، بغية الوصول الى فكر جدليّ قادر على معاينة الثقافة العربية وتمثّلها، وفهم مكوّناتها، وإدراك التشابك المذهل بين بنياتها، وما ترمز إليه في تجلّيها عبر مظاهر الوجود كافّة.

موريس أبو ناضر



في النظرية



# الألسنيّة والخطاب الأدبي

نحو بديل منهجي في دراسة الأدب

## ١. مقدّمة

١.١ إنّ المركز الذي تتبوّاه الألسنيّة اليوم في مجال العلوم الانسانيّة والاجتماعيّة ليس بدعة من البدع، أو نزوة من نزوات الفكر الانسانيّ وإنّما هو نتيجة لسعي هذه العلوم الى إدراك مرتبة الموضوعيّة، وتمازج الاختصاص، وقاعدة التفرد والشمول. فالألسنيّة التي تعكف على دراسة اللسان وتتخذ اللغة مادة لها وموضوعاً، تعرف أنّها تمسّ جوهر الوجود الانساني، ذلك أنّ الانسان لا يتميّز بشيء كتميّزه بالنطق (الانسان حيوان ناطق).

٢.١ والألسنيّة التي انطلقت من اللغة لتصوغ جملة من القواعد النظرية والتطبيقية تتخطى، نظراً لسعيها الموضوعي، حواجز النسبية والمعارية، والانطباعية بحثاً عن الصرامة العقلانية. والألسنيّة التي توكّأت في نشوئها وقيامها، وتدرّجها على نماذج الاختصاص، عرفت كيف تستفيد من الأدب، والتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعرفت كيف توظف لحسابها نتائج علوم الاحصاء، ومبادئ التشكيل البياني، ومبادئ المعلوماتية informatique والسيبرناتية cybernétique، وتقنيات الاختزان في الكمبيوتر، والرياضيات الحديثة، وخصوصاً حساب المجموعات<sup>١</sup>.

١. المجلة التربوية، العدد الثاني، بيروت ١٩٨٢، ص ٥٤ - ٥٨.

١. أنظر: عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨١،

٣.١ والألسنية التي تدرج في صلب مبادئها مبدأ التفرد والشمول، تنحو المنحى التحليلي والتألفي في الآن نفسه، فتفكك الظاهرة اللغوية أو الأدبية الى مركباتها الأساسية، ثم تبحث تالياً في ما يجمع الأجزاء من روابط متآلفة، وعلاقات متنافرة، ومتماثلة. ومنحاهما يعتمد الاستقراء والاستنتاج معاً بشكل يتعاضد فيه التجريد والتصنيف فيكون اتجاه البحث من الكل الى الجزء أو من الجزء الى الكل حسبما تمليه الضرورة النوعية<sup>٢</sup>. هذا المنحى هو الذي تولد عنه الاتجاه الشمولي في الألسنية، فهي لا تقف عند ظاهرة واحدة من ظواهر الوجود الانساني، وإنما تسعى لدراسة كل الظواهر محاولة استكشاف ظاهرة اللسان فيها جميعاً، وبذلك تدخل في صلب اهتماماتها بالاضافة الى دراسة قواعد الخطاب الأدبي، دراسة نواميس الخطاب العلمي، والقضائي والايديولوجي، والديني.

٤.١ بهذا الذي قدّمنا استطاعت الألسنية أن تجاري المعارف الكونية، فهي لم تعد تقتصر بإطار مكاني دون آخر ولا بمجتمع لغوي دون آخر، ولا حتى بلسان دون آخر، فهي اليوم علم شمولي لا يلتبس البتة باللغة التي يعرض بها، وفي هذا على الأقل تدرك الألسنية مرتبة العلوم الصحيحة، وتغدو مفتاح كل حادثة على الاطلاق.

## ٢. المنهجيات السائدة

١.٢ مشكلة الألسنية مع المنهجيات السائدة تكمن في أن هذه الأخيرة تستقي أدواتها المعرفية من خارج الأدب، من خارج المادة التي يقوم عليها الأدب، أعني اللغة. ومشكلة الألسنية مع هذه المنهجيات أن هذه الأخيرة لا منهجية علمية لها، وإنما هي مجموعة فيسيفسائية من المنهجيات تأخذ من كل وادٍ عصا.

ومشكلة الألسنية مع هذه المنهجيات أخيراً هي أن هذه الأخيرة تسعى لابقاء هيمنتها على دراسة الأدب، وتعليمه وإنتاجه ونشره.

٢.٢ هذه المشكلة تأخذ في مطارحاتها العلمية والموضوعية الأشكال

التالية :

٢. المرجع نفسه، ص ١١.



— لقد قامت دراسة الأدب منذ مطلع هذا القرن على مقولات أدبية ما زالت، مهيمنة حتى اليوم على أجوائنا الثقافية. فطه حسين وشوقي ضيف، ركّزا في أبحاثهما على تبيان الصلة الحتمية بين الشاعر والسياق التاريخي الذي أنتج شعره متناسيين وحدة العمل الفني واستقلاله النوعي والكمّي عن الشاعر من جهة والسياق التاريخي من جهة ثانية.

— أمّا عبّاس محمود العقّاد، وإبراهيم المازني، فقد عمدا في أبحاثهما إلى تبيان الصلة الحتمية بين العمل الأدبي وسيرة صاحب العمل ونفسيّته، متناسيين أنّ العمل الأدبي كيان قائم بذاته، وأنّ العلاقة بينه وبين حياة مبدعه ليست ببساطة علاقة العلة بالمعلول.

— أمّا محمّد مندور ومحمود أمين العالم، فقد عملا على إظهار العلاقة الواجبة والحتمية بين العمل الأدبي، ومنشأ صاحبه الاجتماعي، ووضع الاقتصاديين متناسيين أنّ العمل الأدبي ليس مرآة للحياة، وإعادة إنتاج لها، ولقضاياها الاجتماعية، وإنّما هو تنظيم معقد، ذو سمة مركّبة من المستويات مع تعدّد في العلاقات والمعاني<sup>٣</sup>.

٣.٢ إنّ سيطرة هذه المقولات على المناهج النقدية دفعت الدراسات الأدبية إلى البدء في أيّ درس لها مكتوب، أو محكي بالحديث عن البيئة والعصر، ثم الشخصية أو سيرة الأديب، ثم المجال الأدبي من حيث هو تعبير لفظي، بعبارة أخرى تحوّل العمل الأدبي إلى أدراج تفرّغ محتويات كل منها تملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل في فكر الناقد. فيوضع بعض محتويات العمل الأدبي تحت عنوان العصر، أو البيئة، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة، أو الحياة أو الشخصية، أو النفسية<sup>٤</sup>؛ وإذا تجاوزنا ذلك إلى الناقد أو المدرّس، رأيناهم يهتّز إزاء العمل الأدبي ويتأثّر به، فيصبح ما يكتبه انعكاس العمل الأدبي على نفسه وشعوره، وإذا تجاوزنا العمل الأدبي وناقده، إلى قارئ العمل، انقلب الوضع

٣. أنظر: حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط ٢، القاهرة ١٩٧٧، ص ٩.

٤. أنظر: جابر عصفور، «مرآة الأدب مدخل إلى نقد طه حسين». مجلة الفكر العربي، عدد ٢٦،

مرة ثانية، وصار انطباع القارئ مرآة ينعكس فيها نقد الناقد<sup>٥</sup>.

٤.٢ لا شك في أن هذا التبسيط المفهومي في تناول العمل الأدبي يتناقض مع المفهوم الجدلي لمكونات العمل وتفاعلاتها، المفهوم الذي يولد من التناقضات مكونات جديدة، ترفع التناقض عن تصورات أدبية لا يتعمق جذرها المعرفي، ويؤصل طابعها الوظيفي. من هنا كُنّا نسمع وما زلنا عن البيئة، والعصر، والنفسية، والمجتمع، دون أن نكتشف أدنى فرق بين هذه الألفاظ التي لا تطرح كدوال محدّدة المدلول<sup>٦</sup> — ومن هنا كُنّا نرى وما زلنا العمل الأدبي يتفتت الى أجزاء بعضها نفسي، وبعضها فلسفي، لكنّها تنبؤ عنه في الواقع، إذ يكون الهدف منها التعليق على الحالة الانسانية، والكشف عن رؤية ميتافيزيقية، أو سيكولوجية معينة، هي رؤية الدارس لذاته. إن دراسة العمل الأدبي بهذا المنظار هي دراسة لعملية الابداع الأدبي عمومًا وليست شرحًا أو تفسيرًا للعمل الأدبي بالذات، هذا وبالرغم من زعم بعض الدارسين أنّهم يعودون إلى النص، فإنهم في الحقيقة يعالجونه على أنه مصدر لوثائق وأغراض وأمارات من كل لون وشكل يعالجونه وكأنّ ما قبل النصّ وما بعده هو الأهم؛ بعبارة أخرى يعالجونه كلّ على أنّه خطوة ضرورية نحو شيء آخر. إنّ هذا النوع من الدراسة، أو الدراسات هو السائد في مدارسنا وجامعاتنا وهو دون تحجّج لا يستحقّ إسم الدراسة الأدبية. وكلّ ما هنالك أنّه يأخذ شواهد، ونقطة انطلاقه من الأدب، لذا كان من الأفضل أن يسمّى بعلم النفس أو علم الأجناس، أو علم الاجتماع، أو علم التاريخ الأدبي أو ما الى ذلك ممّا هو عليه بالفعل<sup>٧</sup>.

٥.٢ إنّ ما يربط بين هذه الدراسات المنهجية ويوحّدها مهما اختلفت

٥. أنظر : طه حسين، فصول في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٤٥، ص ١٠. وفيه تقرأ : إن الناقد في آخر الأمر أديب بأدقّ معاني الكلمة. والنقد في آخر الأمر هو أدب بأصحّ معاني الكلمة أيضًا. وربما أتاحت للناقد مزايا لا تناح للأديب المنشئ، فالناقد مرآة لقراءه. فالأديب، والقراء مرآة للناقد كما أنّهم مرآة للأديب أيضًا. لكنّ الناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء، وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه وتعكس صورة القارئ، كما تعكس صورة الناقد. فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث، نفسية المنشئ المؤثر، ونفسية القارئ المتأثر، ونفسية الناقد الذي يقضي بينهما.

٦. أنظر : F. DE SAUSSURES : *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1955, p. 35.

٧. T. TODOROV : *Poétique de la prose*, Seuil, Paris 1971, p. 242.

مشاربها وتنوّعت منازعها هو نظرتها للعمل الأدبي كصورة لاحقة، أو مرآة عاكسة لأصل سابق عليه، هو صدورها عن تصوّر مركزي واحد، يردّ العمل الأدبي الى العالم الخارجي (المادّي، المثالي) أو العالم الداخلي (النفس، الروح، الوجدان، اللاشعور) أو العلاقات الاجتماعيّة (وضع طبقي، موقف، رؤيا) دون الأخذ بالاعتبار أن العمل الأدبي هو كالمادة التي صنع منها نظام من الاشارات المغايرة أو المفارقة. نظام مستقل بذاته، ومكتفٍ بنفسه.

### ٣. المنهجية الألسنية

١.٣ تقوم المنهجية الألسنية في دراسة الأدب على اعتبار النصّ الأدبي رسالة يوجّهها الكاتب الى القارئ بواسطة إشارات إصطلاحية هي على وجه الاجمال لغويّة. بكلمة أخرى تقوم هذه المنهجية على دراسة الطريقة التي تنتج اللغة بواسطتها المعنى، أو كما يقول يمسلاف L. Hjelmslev دراسة العلاقات القائمة بين مستوى التعبير، ومستوى المضمون داخل نظام الاشارات الواحد.<sup>٨</sup>

٢.٣ وتسمح المنهجية الألسنية لمن يتوسّلها في دراسة الأدب أن يحدّد نوعيّة النصّ الأدبي، ويميّزه عن النصوص التعليميّة، والعلميّة، والأحاديث اليومية. هذه النوعيّة أصبحنا نسمّيها منذ الشكليّين الروس، وخصوصًا منذ دراسات جاكسون بـ «الأدبيّة» *littérarité*. إنّ تحديد «الأدبيّة» ليس بالأمر الصعب خصوصًا إذا ما وظّفنا مكتسبات النموذج الألسني في تحليل النصوص فهي تقوم في النصّ الأدبي على :

— شبكة الدلالات التي تنتج الحكاية في النصّ الأدبي وتعنيها عبر تجلّيها في مجموعة من الأحداث والأعمال، وتظهرها في مكان وزمان معيّنين.

— شبكة الدلالات التي تنتج الأشخاص أو العوامل، وذلك بفرزها تبعًا لخواص الرغبة عند العامل المرسل، والمرسل اليه، والعامل الذات، والموضوع، والعامل المساعد والمعاكس.

J. HJELMSLEV : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris 1971, p. 83. .٨

— شبكة الدلالات التي تولّد حول الحوادث نوعاً معيّناً من الوقائع الاجتماعية والثقافية والميتولوجية.

— شبكة الدلالات اللفظية، والنحوية، والصوتية والايقاعية، التي تحمل الدارس الى معاناة استعمالها الأدبية في النصّ، موضوع الدرس.

— شبكة العلاقات التي تحدّد وجهة نظر الكاتب في تحليله للعالم المحيط به، وتفرض نوعيّة العلاقة الظاهرة أو الخفية التي يحاول أن يقيمها مع قرائه.

تلك هي أهمّ الشبكات الدلالية التي يقوم عليها النصّ الأدبي، والتي لا بدّ من دراستها في النصّ بالذات، بحثاً عن حلّ لمشكلة النصّ الأساسية، أي مشكلة معناه.

٣.٣ لأشكّ في أن مشكلة المعنى هي غاية كلّ باحث في النصّ من حيث هو مرسل لغويّة لكن هذه المشكلة في الدراسات السابقة للدراسات الألسنيّة، تظلّ أسيرة منطلقاتها الأوّليّة، تظلّ أسيرة ما «قليات» النصّ المعنويّة، فإذا كانت تاريخيّة وجدت معنى النصّ في نقله للبيئة والوضع السياسي، والمؤثرات الاجتماعية، والنفسيّة، وإذا كانت نفسيّة، وجدت معنى النصّ في نقله لحياة كاتبه، وما يخالط هذه الحياة من هواجس ووساوس، وهوامات. وإذا كانت اجتماعية وجدت معنى النصّ في نقله للواقع الاجتماعي في تناقضه وتعبّده. وتعمل هذه الدراسات من جهة أخرى في بحثها عن معنى النصّ، الى جمع المعلومات السابقة لكتابة النصّ، وخصوصاً تلك التي تتعلّق بسيرة كاتبه، وعصره ونفسيّته ومجتمعه، محاولة عبر ذلك التحقق بشكل آلي من وجودها في النصّ، ومن تشكيل هذا الوجود بشكل اعتباطي في قيم معنويّة تأخذ أحياناً شكل الكشف عن الأسرار، وأحياناً أخرى شكل طمس هذه الأسرار.

إن معنى النصّ الأدبي في الألسنيّة هو في النصّ بالذات وليس قبله، أو ما بعده، إن معنى النصّ في الألسنيّة يكمن في ما يحمله هذا النصّ من معلومات حول علاقات الدلالات ببعضها.

٤.٣ إنّ بناء معنى النصّ من وجهة نظر ألسنيّة، لا يقوم على اعتبار الدلالات وكأنّها على مستوى واحد من الأهميّة؛ فهناك الأساسي وهناك

الثانوي، هناك المحوري، وهناك المفصلي<sup>٩</sup>. ففي قصيدة «المواكب» لجبران<sup>١٠</sup> تحتل دلالة «الغاب» مركزاً أساسياً في القصيدة، فهي التي تشكّل محاور المعاني في تناقضها مع دلالة الناس. وفي «شحاد» نجيب محفوظ<sup>١١</sup> تحمل دلالة «الرغبة» في تناقضها مع دلالة «الارغبة» هاجس التغير واللاتغير عند بطل القصة.

٥.٣ ولا يكفي الدارس أن يُفرز الدلالات الأساسية والثانوية لكي يبنى معنى النص، فهو بحاجة الى ربط الدلالات ببعضها ليتبين علاقتها، ويكشف عن نمط تشكّلها على صعيد البنية العميقة، ففي دراستنا للمفكرة الريفية<sup>١٢</sup> حاولنا أن نتبين — بعد فرزنا لدلالات المفكرة — كيف يرتبط الريف بالمدينة عبر علاقة جدلية يتبدّى فيها الأول كتجسيد للطبيعة، للحياة، والثاني للحضارة، للموت.

إذا كانت الدلالة الألسنية كما حدّدناها هي «خبر» يشارك في تشكيل المعنى العام للنص الأدبي، فهذا لا يعني أننا لا نرى فيها سوى هذه الصفة، بل نرى فيها بالإضافة الى ذلك «رمزاً» *figuration*، فنحن عندما نقول «الريف» لا نقدّم واقعاً، أو نتحدّث عن ظاهرة موجودة في العالم الطبيعي، بكلمة أخرى لا ننقل خبراً وحسب، وإنما ننقل رمزاً يدخل في صلب محاور المعنى عند أمين نخله<sup>١٢</sup>. ذلك أن اللغة الأدبية التي تدرج كلمة «الريف» في مطاويها هي نظام من الاشارات، هي إعادة تشكيل للعالم الطبيعي، وتصوّر جديد له<sup>١٣</sup>.

قد يبدو للبعض أن التشكيل الجديد للعالم عبر اللغة هو انعكاس لهذا العالم، وتمثيل له، وتصوير لجوانبه المتعدّدة. لكن من يتبسّر في طبيعة اللغة يعرف أن الاشارة تختلف من حيث الجوهر عن العالم الذي تعيد تشكيله.

٩. R. BARTHES : «Introduction à l'analyse structurale des récits», in *Communication*, N° 8, Seuil, Paris 1966, p. 4-5.

١٠. أنظر : دراستنا حول «قصيدة المواكب لجبران»، مجلة الفكر العربي المعاصر، شباط/آذار، العددان ١٩/١٨، ص ١٧٦.

١١. أنظر كتابنا : الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩، ص ١٤٨ وما بعد.

١٢. أنظر دراستنا في مقرّر : اللغة العربية، منشورات المركز التربوي للبحوث والانماء، بيروت ١٩٧٨، ص ٤٨ وما بعد.

١٣. *L'enseignement de la littérature* : collectif; F. Nathan, Paris 1977, p. 139.

فنحن نطالبها أن ترينا هذا العالم وتسمعنا إياه لكن هذا الأمر ليس بمقدورها، فهي ليست من طينة الصورة ومعدنها كي تری، وكتابتها لا تستدعي من قريب أو بعيد شكل المدلول أو المعنى، أضف الى ذلك أن مادتها الصوتية لا تحمل أي صدى سمعي للمفهوم الذي تعبّر عنه <sup>١٤</sup>. مع هذا — يعمل الشاعر والقصّ على إنطاقها بالمسموع والمرئي عبر سلاسل متتابعة من الاشارات المقونة بينهما، وبين القارئ يفعل التداعي الحرّ الذي يبنّي أساساً على قانون «التخيّل» و «الوهم» و «التصوّر».

لا ندّعي علماً إذا قلنا إن طبيعة الاشارات اللغوية في تشكّلها التخيلي أو بكلمة أخرى الأدبي، تختلف وظائفها بين خطاب وآخر <sup>١٥</sup>، فالاشارات اللغوية في القصّة تختلف عمّا هي عليه في الشعر، أو المسرحيّة، أو الحديث السياسي.

٦.٣ تختصّ الاشارات اللغوية في العمل الشعري بانتاج شيء من المعادلات، فهي على صعيد المدة الزمنية تندرج في مقاطع ذات طول مدوزن، وعلى صعيد المضمون تنشئ تطابقات بين الأشياء والأحداث، والأشخاص، أمّا على صعيد الشكل فتحدث توازيات لفاظيّة، وأخرى صوتيّة وثالثة نحويّة <sup>١٦</sup>.

لا شكّ في أنّ الاشارة اللغوية في الشعر هي كما قدّمنا تستعمل للانباء عن شيء ما. فالشاعر عندما يستعمل كلمة «سحر» في نهاية بيت من الشعر وكلمة «قمر» في نهاية البيت التالي :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.  
من قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب، فهو لا شكّ يحدّثنا عن السحر، والقمر لكنه في الآن نفسه يسعى لاحداث أثر مضاف <sup>١٧</sup> الى أثري الاشارتين نعني به أثر القافية الذي هو المعدن الخاص بالشعر. من هنا كنّا نرى الاشارة اللغوية في الشعر تحدث أثراً مضافاً الى المعنى الذي تعنيه. وتغدو

١٤. المصدر الآنف الذكر، ص ١٣٩.

R. JAKOBSON : *Essais de linguistique générale*, Points, Paris 1965, p. 163. ١٥.

A.J. GREIMAS : in *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1966, p. 10. ١٦.

M. RIFFATERRE : *La production du texte*, Seuil, Paris 1982, p. 9. ١٧.

تحديدًا وسيلة المعنى ومنتجته.

٧.٣ أما الاشارات اللغوية في العمل النثري وخصوصًا في الشكل الحكائي منه، فهي تنزّل في وظائف، منها الأساسي ومنها الثانوي وتتوزّع في دوائر أعمال وفقًا لمفهوم الرغبة بين الذات والموضوع، وتتمثل في زمن الكتابة، ورؤيا للسرد القصصي. لقد خلّصت الدراسات التي استوحت الألسنية في هذا المضمار، العمل الحكائي من رتبة التقسيم الكلاسيكي وانفلاشيته في ادراج الأحداث والأشخاص، وتشبّته في أنواع ومدارس، فالوظيفة هي عمل يقوم به أحد الأشخاص ويؤثر سلبيًا أو إيجابيًا على سياق القصة، أما الشخص فهو مشارك في أفعال القصة وبالتالي فلا يحدّد بميوله النفسية واستعداداته البيئية، وخصالة الخلقية وإنما بمكانته أو بالأحرى بموقعه داخل القصة ١٨.

٨.٣ لكن لا تكتمل دائرة هذه الدراسات ذات المنحى الألسني إلا إذا أخذت بعين الاعتبار بالاضافة الى سيرورة الوظائف وتشكلها المنطقي، وتوزّع العوامل وتظهرها الرغبوي، زمن الكتابة، أو زمن القصّ في علاقته بالقاصّ والعالم الذي ينتمي اليه. لقد أوضحنا في دراسات سابقة ١٩ أنّ كل نصّ قصصي يمكن أن يعالج بدراسة الأحداث والوقائع التي يتكوّن منها كما يمكن أن يعالج بدراسة كتابة هذه الأحداث أي علاقة القاصّ بأحداث قصّته وتوجيهه المباشر أو غير المباشر الى قارئه، كما أوضحنا أيضًا أن كاتب القصة أو بالأحرى راويها عندما يتلاعب بالتتابع الزمني أو المنطقي للأحداث من حيث التقديم والتأخير والقلب والابدال، والتضمين والتقطيع يهندس العالم الطبيعي في عالم تخيلي يرتبط برؤية هذا الكاتب للكون ولاناسه.

٩.٣ إذا كنّا نظرح من خلال الألسنية منهجًا جديدًا في دراسة الأدب، وتحليله وتعليمه فليقينا أنّ هذا المنهج الذي قام على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود الى أوائل هذا القرن، والذي يستند الى آخر التطوّرات العلمية في الغرب جدير أن يحلّ في الخلل اللائق به في حركة الحدّثة دراسةً وتعليمًا. فبالألسنية التي هي «طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود» ٢٠ يتحوّل

الفكر الثقافي العربي من فكر ترقيعي توفيقى الى فكر متسائل متقصّ، الى  
فكر جدليّ مرهف قادر على معاينة الثقافة وتمثّلها، وفهم مكوّناتها، وإدراك  
التشابك المذهل بين هذه المكوّنات وما ترمز اليه في تجلّيها عبر مظاهر الوجود  
المتعدّدة.



## مدخل الى علم الدلالة الألسني

### ١. مقدمة

ليست اللغة مجموعة من العناصر المتنافرة والمبعثرة وإنما هي منظمة système تبرز عند تحليل مستوياتها المتعددة أنها على درجة عالية من الانسجام والاتساق : فالمستوى الصوتي يرتبط بالمستوى النحوي، والمستوى النحوي يتعلّق بالمستوى الدلالي، والمستويات الثلاثة مجتمعة تؤلّف وحدة متكاملة<sup>١</sup>. إلا أنّ النظر الى اللغة كمنظمة، وليس كمجموعة من العناصر المتنافرة، لا يغنينا عن التساؤل عن الوحدات التي تتكوّن منها هذه المنظمة. إنّ الوحدات التي سنعنى بها، ونوجّه النظر إليها على هذا المستوى من البحث هي الكلمات من حيث وجودها واستقلالها.

هناك أسباب عديدة تدفعنا الى الاعتقاد بوجود الكلمات، فالطفل الذي يبدأ الكلام يستعمل الكلمات المفردة، والكتابة تفرض على متعاطيها أفراد الكلمات وعزلها عن بعضها البعض، أمّا المعجمات فهي تؤكد أنّ اللغة تتألّف من كلمات مفردة يمكن العودة إليها بغية التحقق من أصلها، ومعناها. لكن أفراد الكلمة شيء والحديث عن تحديد هذا الأفراد وعلاقته بالفكر والعالم شيء آخر.

يعتبر بعد العلماء أنّه ليس في الكلام المتّصل حدود تميّز بين كلمة وأخرى. فتحليل الجملة الى مجاميع صوتيّة، كلّ مجموعة منها تنطبق على ما يسمّى بالكلمة غير ممكن إلا إذا استعنا بالدلالات التي تتضمنها الجملة. ويعتبر البعض

ه الفكر العربي المعاصر العددان ١٨/١٩ شباط/اذار ١٩٨٢.

١. أنظر : تمام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣، ص ٣١٢ وما بعد.

الآخر أن تحديد الكلمة يمكن أن يتم انطلاقاً من الكلمة بالذات، فهي قابلة لأن تفرد في النطق، وأن تحذف من الكلام، أو تقحم فيه، أو يستعاض عنها بكلمة أخرى<sup>٢</sup>. ويعتبر فريق ثالث من العلماء ومنهم بلومفيلد Bloomfield أن الكلمة هي أصغر صيغة حرة قابلة للتحليل.

لكن هذه المحاولات في تحديد الكلمة باءت بالفشل ولم تبقَ إلا للذكرى. أما المحاولة التي نجحت في حل مشكلة الكلمة فهي محاولة الفرنسي أندريه مارتينه A. Martinet التي تجسّدت في نظريته حول التلفّظ المزدوج double articulation. يذهب مارتينه إلى أن الكلمة لا يمكن أن تمثّل الوحدة الألسنيّة الصغرى في الكلام، ذلك أن اللغة الانسانيّة تقوم على تلفّظ مزدوج أوّله التلفّظ الذي يقوم على تقسيم اللغة إلى إشارات signes أي إلى مجموعات صوتيّة تحمل معنى ما. الإشارة إذاً، تمثّل كما هي الحال أيضًا بالنسبة لسوسور اتحاداً بين دال signifiant ومدلول signifié وتختلف عن الكلمة في أن الأخيرة يمكن أن تجمع عدّة مدلولات في دال واحد.

إنّ الوحدة المعنويّة الصغرى التي يمكن الركون إليها في تقسيم الكلام ليست الكلمة كما يظنّ البعض وإنما هي المدلول أو المونيم monème كما يسمّيه مارتينه. ففي كلمة «شربنا» هناك مونيمان : (شرب) و (نا) المونيم الأوّل يدلّ على الحدث أو الفعلية، والمونيم الثاني يدلّ على ضمير جمع المتكلّم. نكتفي بهذا القدر من نظريّة مارتينه لأن ما يهّمنا منها هو فكرة المونيم أو المدلول، الذي يهّم علم الدلالة بدراسته من عدّة جوانب.

---

٢. أنظر : ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو - المصريّة ط ٣، ١٩٧٣ ص ٤٣. أنظر أيضًا قوله : يبدو أن القدماء من علماء العربيّة لم يصادفوا صعوبة في تحديد معالم الكلمة، فقد قنع أكثرهم بوصفها على أنّها «اللفظ المفرد» أو «القول المفرد»... وقد بدا النقص في التعريف المتقدّم لبعض هؤلاء النحاة فنحاول تلافيه باشتراك المعنى مع اللفظ، والقول : الكلمة لفظ مفرد دلّ على معنى مفرد. وهكذا نراه يتخذ لتعريف الكلمة أو تحديدها أساسين هما اللفظ والمعنى. ومع أن هذا التعريف ينطبق على الكثرة الغالبة من كلمات اللغة العربيّة، نرى أنفسنا معه في حيرة حين نتساءل : هل تعدّ أداة التعريف كلمة؟ وهل تعدّ الباء الجارّة كلمة؟ المصدر نفسه ص ٤٢.

٣. راجع مفهوم مارتينه حول التلفّظ المزدوج، والمونيم في كتابه : A. MARTINET : *Eléments de linguistique générale*, Armand colin, Paris, réed. 1970, p. 16.

## ٢. جوانب من تاريخ هذا العلم

١.٢ لقد أوّلت المدارس اللغوية في القديم اهتمامها لدراسة الأصوات والأشكال، وأهملت دراسة معاني الكلمات معتبرة أنّها ترتبط بحياة الناس الروحية والنفسية. لكنّ ما أن أُطلّ هذا القرن حتى أخذ اهتمام علماء اللغة ينصبّ شيئاً فشيئاً على دراسة تطوّر المعاني، فكتب أنطوان مايه A. Meillet عن أسباب تطوّر المعاني وتغيّرها، راداً ذلك الى التخصيص والتعميم والى الانحطاط والرقى، وتغيّر مجال الاستعمال<sup>٤</sup>. وكتب آخرون حول الأسباب نفسها، وتحوّلت الكتابات الفردية الى تيار لغوي عرف في ذلك الوقت باسم تيار البحث عن حياة الكلمات *la vie des mots*.

ردّة الفعل على هذا التيار بدأت في مطلع هذا القرن مع اللغوي الفرنسي ميشال بريال M. Bréal الذي قبل بالفكرة التي كان يروّجها معاصروه من أنّ هناك قوانين ومعايير تحدّد تطوّر المعاني وتغيّرها، لكنّه بالمقابل رفض صرامة هذه القوانين والمعايير معاً، معتبراً أنّ تطوّر المعاني لا يسير على وتيرة واحدة، وباتّجاه واحد نظراً لوجود نزعات داخل اللغة تأبى الخضوع لأمثال هذه القوانين والمعايير.

٢.٢ يتفق علماء الدلالة المحدثون أنّ بريال هو ولا شك مؤسس علم الدلالة *la sémantique*، فهو الذي أعطى لهذا العلم حدوده المتعارف عليها اليوم، وهو الذي وجّه الاهتمام لدراسة المعاني بذاتها، وليس دراسة تطوّرها عبر السنين. لكنّ أهميّة بريال لم تقدّر حقّ قدرها قبل محاولة الانكليزي أوجدن C.K. Ogden وريتشاردز I.A. Richards اللذين أحدثا ضجّة بإصدار كتابهما عام ١٩٢٣ معنى المعنى *The meaning of meaning* وفيه يتساءل العالمان ليس عن تطوّر المعاني وتغيّرها وإنّما عن ماهيّة المعنى من حيث هو عمل ناتج عن اتّحاد وجهي الدلالة، أي الدال والمدلول.

مع أوجدن وريتشاردز بدأ عهد جديد من عمر علم الدلالة عهد التساؤل عن ماهيّة هذا العلم، وحقول اهتماماته. يذهب العالمان المذكوران الى الاعتقاد أنّ علم المعنى لا يدخل فقط في مجال اهتمام علماء اللغة، فهو يتضمّن جانباً

٤. راجع الفصل السادس من كتاب روجيه لودان ص ٩٣ وما بعد

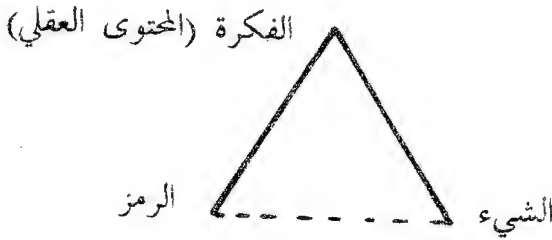
R. LEDENT : *Comprendre la sémantique*, Marabout-université, Belgique 1974.

من جوانب اهتمام علم النفس التي تدور حول ما يجري في ذهن الإنسان عندما يتواصل مع العالم المحيط به، وتتعلق بمعرفة أسباب هذا النشاط الذهني وأوالياته. كما يتضمن جانباً من جوانب اهتمام الفلسفة، وعلم المنطق، كمعرفة العلاقات التي تربط الدلالات المعنوية بالواقع، ومعرفة وظائف هذه الدلالات، ومدى نقلها للمعارف الإنسانية. وهو يتضمن أخيراً جانباً كبيراً من جوانب اهتمام علماء اللغة يتمحور حول معرفة الأنظمة الدلالية للغات في العالم، وما يطرأ عليها من تغير وتحول عبر السنين<sup>٥</sup>.

٣.٢ تحول علم الدلالة مع أوجدن وريتشاردز، إذن من الاهتمام بتغيير المعنى إلى الاهتمام بالمعنى نفسه، أي الاهتمام بالعلاقة التي تربط بين مكونات الدلالة، الدال والمدلول، والشيء المدل عليه، أو الشيء المعنى. يحدد أوجدن وريتشاردز المعنى على أساس العلاقة الثلاثية التي تجمع بين مكوناته وهي :

— الرمز symbol، (نحن نسميه الدلالة، أو الإشارة) وهو عبارة عن الكلمة المنطوقة المكونة من مجموعة معينة من الأصوات مثل «تنّاحة».

الفكرة thought، أو المحتوى العقلي الذي يحضر في ذهن السامع حين يسمع كلمة تنّاحة،  
الشيء نفسه، أو المقصود، أو الشيء المعنى وهو في مثالنا التنّاحة،



والمهم في هذا المثلث الذي قدّمه أوجدن وريتشاردز هو أنه ليس هناك علاقة مباشرة بين الرمز أو بالأحرى بين الكلمة والشيء، وقد رمزا إلى ذلك بوضع خط منقوط في قاعدة المثلث. والمهم في هذا المثلث أيضاً، أنه ليس

٥. أنظر : E. MALMBERG : *Les nouvelles tendances de la linguistique*, PUF, Paris 1972, p. 191.

هناك طريق قصير بين الكلمات والأشياء التي تدلّ عليها. إذ يجب أن تبدأ الدائرة من الفكرة أو المحتوى العقلي الذي تستدعيه الكلمة والذي يومية الى الشيء<sup>٦</sup>.

هذا الموقف المعبر عنه بالشكل السابق هو محور البحث في موضوع المعنى عند أوجدن وريتشاردز كما سبقنا الإشارة، وهو يلتقي بأعمال سوسور حول وصف المعنى بشكل بنياني منظم.

٤.٢ يذهب سوسور الى أنّ الدلالة هي اتحاد بين دال ومدلول على طريقة وجه الورقة وقفاها، كما يرى أنّ التسميات الدلالية للأشياء تختلف باختلاف المجتمعات اللغوية. فنظام الألوان الدلالي في الفرنسية يختلف عن نظام الألوان في الروسية، ونظام المياه الدلالي في العربية يختلف عما هو عليه في الفرنسية والألمانية (الإشارة لنا هنا). هذه الخلافات في التدليل على الأشياء بين الجماعات اللغوية تبدو أكثر وضوحًا من خلال تعلّم لغة غريبة عن اللغة الأم التي نتكلّم، حيث نكتشف أنّ اكتساب هذه اللغة لا يتمّ بالإصاق كليشهات جديدة على مفاهيم نعرفها، وإنّما بالتآلف مع نظام جديد من المدلولات والمعاني يفترض فيما يفترض طريقة جديدة في التفكير والشعور<sup>٧</sup>.

٥.٢ لقد حاول الفيلسوف الألماني أرنست كسيرير E. Cassirer أن يكتنه سرّ الخلاف بين الأنظمة الدلالية المتعددة للغات العالم، من خلال دراسته للعلاقات التي تقوم بين الأشياء والمفاهيم من جهة، وتلك التي تقوم بين التسميات اللسانية والأشياء المسماة من جهة ثانية، فقال إنّ اللغة والفكر غير قابلين للانفصام، والدليل أنّ الطفل يتعلّم تسمية مشتركة لانطباعات حسية مختلفة، فالبيت المرئي من الأمام، ومن الورا، ومن جنب يخلف انطباعات مختلفة، لكن بواسطة تسمية هذه الانطباعات باسم واحد «البيت»، نراه يوحد فيما بينها، ويقرن اسمها بالشيء الذي تدلّ عليه. إنّ النقاد الذين وصفوا اللغة بالضعف حسب كسيرير للجوئها الى تسمية

٦. أنظر كمال بشر : دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧١، ص ١٥٩.

٧. أنظر : J. PICOCHÉ : *Précis de lexicologie française*, F. Nathan, Paris 1977, p. 30.

وأنظر أيضًا : F. de SAUSSURE : *Cours de linguistique générale*, 2<sup>e</sup> ch IV La valeur linguistique.

الانطباعات المختلفة باسم واحد، الأمر الذي يضعف من قدرتها على التعبير بواقعية عن الأشياء قد أخطأوا، ذلك أن اللغة بعملها هذا توحد المتفرقات في الوجود وتنظمها<sup>٨</sup>.

لا يمكننا اعتبار محاولة الفيلسوف الألماني الآنف الذكر وحيدة في مجال تحديد العلاقات التي تقوم بين الأشياء والمفاهيم من جهة، وبين التسميات الألسنية التي تعرف بها هذه المفاهيم من جهة أخرى. فالعالم الانكليزي سطفان أولمن S. Ullmann عمل في هذا المجال أيضًا وبحث في العلاقات التي تقوم بين الأشياء والمفاهيم، والتسميات الألسنية، لكن، بمنظار مخالف لسابقه، فهو يعتبر أن البحث عن العلاقة بين مفهومنا عن الشيء والشيء نفسه ليست مهمة من الناحية المعنوية لأن عالم المعاني يهّمه بشكل أساسي ما تعبّر عنه كلمات اللغة من مفاهيم وليس الكلمات نفسها في علاقتها بالموجودات في الواقع. فمفهومنا عن القلم لا يتبدّل اذا كان القلم مليئًا بالحبر السائل أو كان معبأً بالحبر الناشف كما نستعمله اليوم أو كان من ريش الحيوان، أو من القصب كما استعمله القدماء. هذا ويشير أولمان في هذا المجال الى أن معنى الكلمة يتكوّن من حاصل استعمالها في السياقات المتعدّدة<sup>٩</sup>، وهو بذلك يلتقي بآراء عدّة علماء من بينهم ويتغنشتين Wittgenstein صاحب القول المشهور : لا تفتش عن معنى الكلمة وإنما عن الطريقة التي تستعمل فيها.

٦.٢ قد تكون قضية المعنى، والمعنى السياقي من القضايا التي شغلت حيّزًا كبيرًا من اهتمام علماء الدلالة عبر تاريخ هذا العلم الطويل، فالنزعة التي عُرفت عند هؤلاء العلماء في البحث عن معاني الكلمات وكأنّها وحدات منعزلة ما لبثت أن تحوّلت باتجاه آخر يؤكّد أن الكلمة في الكلام المكتوب أو المنطوق تظهر دائمًا في سياق ما، يحدّد معناها ويعطيها أبعادًا جديدة، ترتبط بمعنى هذا السياق ككل أكثر مما ترتبط بمعنى الكلمة قبل استعمالها في السياق<sup>١٠</sup>. فكلمة مستشفى تستدعي من المعاني عند مريض كان نزيل

٨. أنظر B. MALMBERG في كتابه المشار اليه آنفًا، ص ٢٠٠.

٩. راجع : S. ULLMANN : *Précis de sémantique française*, Berne, A. Francke 1952, p. 77.

١٠. راجع : C. BAYLON, P. FABRE : *La sémantique*, F. Nathan, Paris 1978, ch. 17, p. 135.

J. LYONS : *Elements de sémantique*, Larousse, Paris 1978, p. 161. وراجع أيضًا :

المستشفى لفترة ما غير ما تستدعيه من المعاني عند شخص لم يدخل المستشفى من قبل. كذلك فمعنى كلمة ديمقراطية تختلف باختلاف الانتعاشات السياسية للأشخاص الذين يستعملونها. هذه المعاني الجديدة يسميها علماء المعاني، المعاني الالاحائية sens connotatif في مقابل المعاني الأساسية أو التصريحية sens dénotatif<sup>١١</sup>.

٧.٢ يُعتبر الفيلسوف هياكوا S.J. Hayakawa من بين العلماء الأميركيين الأكثر اهتماماً بالمعاني الالاحائية، فهو يميز على طريقته بين نوعين من المعاني : المعنى القصدي sens intentionnel، والمعنى الاتساعي sens extensionnel ويضرب مثلاً على هذين النوعين من المعاني بالجملة التالية : «اليهودي هو يهودي»، يفسر هياكوا كلمة يهودي الأولى بأنها تدلّ على الفرد الذي ينتمي الى الشعب اليهودي، أمّا معنى كلمة يهودي الثانية فهو كما يقول، محتمل، بخيل، لئيم : هذه الجملة كما يتبين، تتضمن محاولة للعب على معنيين مختلفين، الأول وهو المعنى القصدي أو كما نقول في الألسنية المعنى التصريحي، ويرتبط بواقع إني، والثاني وهو المعنى الاتساعي، في الألسنية المعنى الالامي<sup>١٢</sup>، ويرتبط بإسقاطات نفسية، وأخرى تاريخية اجتماعية تضاف الى المعنى القصدي، أو الأساسي وتشكل هالة من المعاني الثانوية.

٨.٢ في محاولة شبيهة بمحاولة هياكوا، يميز العالم اللغوي غرينبرغ J.H. Greenberg بين نوعين من المعاني ويسمي الأول المعنى الداخلي internal، ويسمي الثاني المعنى الخارجي external ويضرب مثلاً على ذلك بجملة : «الشباك مفتوح». ويلاحظ أن المعنى الداخلي لهذه الجملة، لا يختلف سواء استعملت هذه الجملة في غرفة باردة أثناء الشتاء أو استعملت من قبل مخرج

١١. أنظر J. LYONS، المصدر السابق، ص ١٦٨.

وأنظر أيضاً H.E. BRECKLE : *Sémantique*, A. colin, Paris 1971, p. 54.

١٢. يقول ابن جني في باب الردّ على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني، وفي معرض تحليله لبعض الأبيات التي تدخل في هذا الباب «وذلك أن في قوله (أطراف الأحاديث) وخياً خفياً، ورمزاً خلواً، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون ويتفوضه ذوو الصباية المتيمون؛ من التعريض والتلويح، والالاماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث، وأغزل وأنسب، من أن يكون مشافهة وكشفاً، ومصارحةً وجهرًا». ص ٢٢٠ من الحصائص لابن جني، ج ١، تحقيق النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، دون تاريخ.

على سبيل الإشارة المسرحيّة، أمّا المعنى الخارجي، فيختلف باختلاف الوضعين السابقين، حيث تعني في الوضع الأوّل مزيداً من البرد وبالتالي ضرورة إغلاقها، وتعني في الوضع الثاني : المسرحيّة ستبدأ في الحال. هذه المحاولات في تحديد معنى الكلمات من قِبَل علماء الدلالة الأميركيين والأوروبيين تبلورت في منتصف هذا القرن من خلال عدّة مدارس.

### ٣. المدارس الدلالية

#### ١.٣ المدرسة البنائية

لقد تركت تعاليم سوسور آثاراً كبيرة على علماء المعاني. فهو بتفريقه بين الدراسة التاريخيّة والدراسة المعاصرة لفت الانتباه الى أهميّة الدراسة المعاصرة في البحث عن نظام العلاقات بين المعاني، وهو بنظره الى اللغة كنظام متكامل، أو كمجموعة واحدة مؤلّفة من عدّة أنظمة متشابكة ومتكاملة، حوّل الانتباه من دراسة المعاني في الكلام إلى دراسة المعاني في اللغة. هذه التعاليم كان لها صداها الواسع فقد ساعدت على نشوء المدرسة البنائية في أوروبا وأميركا.

في أوروبا سعى الباحثون في علم المعاني بهدي من سوسور الى إنشاء علم يكون قادراً على تصنيف المدلولات بالطريقة نفسها التي يصنّف فيها علم الأصوات أصواته، أو دالاته. لكن سعيهم لم يكلل دائماً بالنجاح، فمحاولة بوتيه B. Pottier في تصنيف المدلولات على أساس التصنيف المعتمد في علم الأصوات، تطرح تساؤلات عديدة حول فعاليتها<sup>١٣</sup>. ومحاولة غريماس A.J. Greimas في تصنيف المدلولات على أساس العلاقات القائمة بين الكلمات، مع أنّها تعتبر رائدة في مجال التحليل الأدبي تظلّ محدودة النتائج<sup>١٤</sup>.

أمّا في أميركا فإنّ المدرسة البنائية الممثّلة ببلومفيلد، قد رفضت أن تدخل دراسة المعاني في صلب اهتمامات علم اللغة العام، أو الألسنيّة، وتركتها الى علم سيكولوجيّة الجهاز العصبي neuropsychologie، والعلوم الطبيّة،

B. POTTIER : *Vers une sémantique moderne*, Strasbourg 1964.

A.J. GREIMAS : *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966.

١٣. أنظر

١٤. أنظر



وتسويغ ذلك كما يزعم رائد هذه المدرسة، «أنّ المعنى الذي يتحدّد» بالموقف أو المقام الذي يقوم فيه المتكلّم بقول كلمة أو جملة، وردّ الفعل أو الاستجابة التي يتطلّبها ذلك من المستمع «بحاجة» الى توضيح. وهذا أمر صعب لأنّه ليس بإمكاننا نظراً لمحدوديّة المعرفة الانسانيّة أن نلّم إلماً كاملاً عن كل شيء في عالم المتكلّم.

على العكس من ذلك نستطيع أن نعرف كما يزعم بلومفيلد معنى أحد الأشكال اللغويّة بشكل دقيق عندما يتعلّق الأمر بإحدى المواد المحسوسة التي توفرها المعرفة العلميّة، فنستطيع مثلاً أن نعرف أسماء المعادن بالرجوع الى الكيمياء أو علم المعادن كأن نقول مثلاً، معنى كلمة ملح هو كلوريد الصوديوم، لكن ليس لدينا طريقة لتعريف معاني كلمات مثل الحب والكراهية، وأمثال هذه الكلمات تكوّن الأغليبيّة العظمى من مفردات اللغة<sup>١٥</sup>.

### ٢.٣ المدرسة التوليديّة

يعتبر شومسكي N. Chomsky مؤسس المدرسة التوليديّة من كبار الألسنيّين المعاصرين، فقد وسم بميّمه جميع الدراسات الألسنيّة سواء كانت في علم الأصوات، أو التركيب أو المعاني، لكننا لن نستعرض من آرائه وآراء أتباعه سوى تلك الآراء المتعلّقة بعلم الدلالة.

لقد بدأ شومسكي أعماله بالتنكّر للمعنى، لكن ما لبث أن أعاد إليه الاعتبار عندما أحسّ أنه لا يمكن الوصول الى نظريّة متكاملة تشمل جوانب اللغة المتعدّدة من دون المعنى. لا بل أن عدداً من أتباعه أخذوا يصدّرون دراساتهم اللغويّة بقضيّة المعنى، ثم ينتقلون الى دراسة التركيب النحوي، والصوتي، للجمل بهدف الوصول الى معرفة النظام الكامل لمدلولات الكلمات، وطرق اقتراحها لتكوين الجمل المفهومة والمقبولة معنوياً بقطع النظر عن الموقف أو المقام الذي ترد فيه هذه الجمل.

ويعتبر شومسكي وأتباعه أنّ كلّ جملة تتكوّن من بنيتين : واحدة

١٥. أنظر : نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغويّة المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨ ص ٢٢١.

سطحيّة وأخرى عمقيّة يمكن تحليل مؤلفاتها طبقاً لقواعد معيّنة. فجملة  
«الأولاد العقلاء يتصرّفون بحكمة»

تتألّف بنيتها العمقيّة من المؤلّفات التالية :

(إسم + تعريف + تذكير + جمع) + (صفة + مطابقة للاسم) + (فعل +  
الزمن الحاضر + ضمير + مطابقة للاسم) + (حرف جر) + (إسم +  
نكرة + إفراد) <sup>١٦</sup>.

إنّ قواعد شومسكي وأتباعه بالرغم من نجاحها في الكشف عن البنية  
العمقيّة لعدد لا متناهٍ من الجمل، لم تستطع أن تفسّر عدم التوافق بين معاني  
المفردات المنظمة في جملة واحدة الأمر الذي دعا عالمي المعاني كاتس وفودر  
J. Katz, A. Fodor الى تطوير نظريّة تعتبر مكملّة لقواعد شومسكي  
التوليديّة قوامها البحث عن معاني الكلمات بإرجاعها الى ما يسمّى بالمؤلّفات  
الأساسيّة، فكلمة رجل مثلاً تحلّل على ضوء هذه النظريّة بالشكل التالي :

إسم / محسوس / معدود / حي / بشري / ذكر / بالغ  
وبمقارنة هذه الكلمة بكلمة قريبة منها في المعنى مثل «امرأة» نجد أنّ  
المؤلّفات الأساسيّة التي تكوّن معناها هي :

إسم / محسوس / معدود / حي / بشري / انثى / بالغ  
وهي تختلف عن كلمة «رجل» بسمة واحدة هي سمة الجنس، في حين  
تتشترك الكلمتان في جميع العناصر الأخرى.

#### ٤. العلاقات الدلاليّة

١.٤ يعرف علم المعاني، أو علم الدلالة، بأنّه العلم الذي يعنى بدراسة  
الدلالات الالسنيّة، وعلى الأخصّ الجانب المعنوي من هذه الدلالات أي  
المدلول، والمدلول يُدرس على ضوء هذا العلم من عدّة جوانب.  
الجانب الأوّل يتمثّل في العلاقات التي يقيمها المدلول مع الأشياء التي  
يوميء اليها أو يعبر عنها (المفاهيم، العواطف، معطيات العالم الخارجي)،

١٦. هذا التحليل مبسّط، لكنّه يفي بالغرض الذي نسعى إليه، أنظر نايف خرما، المرجع المشار إليه

والجانب الثاني يتمثل في العلاقات التي يقيمها المدلول مع غيره من المدلولات عبر المحور النظمي syntagmatique والمحور الاستبدالي paradigmatic،

والجانب الثالث يتمثل في العلاقات التي تنشأ بين السمات sèmes الأساسية التي تتكوّن منها المدلولات.

#### ٢.٤ المدلولات والأشياء

لقد مثلنا على العلاقة بين المدلولات والأشياء بمثلث أوجدن وريتشاردز، وأشرنا في حينه الى أنّ العلاقات بين المدلولات والأشياء التي تسمّيها، هي غير مباشرة وأشرنا كذلك الى أنّ مفهوم الشيء (التفاحة) يستحضر في ذهن مسمّى الشيء (الكلمة)، كما أنّ مسمّى الشيء (كلمة تفاحة) يستحضر المفهوم الذي تكوّن عن هذا الشيء في أذهاننا.

#### ٣.٤ العلاقة بين المدلولات

نعني بالعلاقة بين المدلولات، تلك العلاقة التي تنشأ بين المدلول الأساسي للكلمة والمدلولات الثانوية التي تضاف إليها من جرّاء السياق. فكلمة ديمقراطية تعني للذي يتنعم بها غير ما تعنيه للذي يعاني الاستبداد. وكلمة مستشفى تعني للمريض الذي عانى الألم غير ما تعنيه للذي لم يدخل المستشفى يوماً. إنّ الفرق بين المعنى الأساسي للكلمة، أو المعنى التصريحي، وبين المعنى الثانوي أو اليمائي هو الذي يفتح الباب أمام الشعراء في استغلال الرموز الثقافية والحضارية التي تحويها اللغة بالشكل الذي يناسب نزعاتهم الشعرية.

٤.٤ يذهب العالم اللغوي غيرو P. Guiraud الى الاعتقاد بأنّ للكلمة أكثر من معنى تصريحي وآخر إيمائي نظراً للتداعيات التي يمكن أن تحدثها أثناء الاستعمال<sup>١٧</sup>. فكلمة عملية على سبيل المثال تستدعي :

— معنى أساسياً : هو عبارة عن عدّة أفعال منظّمة من أجل هدف ما.

١٧. أنظر : P. GUIRAUD : *La sémantique*, col. Que-sais-je? Paris 1982, p. 25-31.

أنظر أيضاً تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٣، ص ٣١٦ وما بعد.

— معنى سياقيًا : العمليات تتواصل في دلّتا النيل.  
— قيمة اجتماعية سياقية : العملية البوليسية (فتشوا عن البقرة) لم تستكمل بعد.

— قيمة انفعالية : هي عبارة عن موقفنا المؤيد أو الشاحب تجاه عملية يُشكّ في نجاحها.

هذه التدايعات تؤثر ولا شك، على بنية الكلمة الدلالية، وتحملها على التحوّل من جرّاء الاستعمال من معنى الى آخر. فكلمة ثقل المرتبطة بالوزن تحوّلت الى ثقل السنين (دلالة على الشيخوخة)، وكلمة بيت المرتبطة بالمكان أساسًا تحوّلت الى أهل البيت يحبّونه (دلالة على العاطفة).

#### ٥.٤ تصنيف المدلولات

حظيت قضية تصنيف المدلولات بأبحاث عديدة من قبل علماء الدلالة، وقد انصبّت بمجملها حول الطريقة التي يمكن على ضوئها تصنيف المدلولات بشكل علمي يوازي الدالات في علم الأصوات.  
إن واقع هذه الأبحاث التي ما زالت في طور التكوين لا يكشف عن طريقة واحدة وإنما عن عدّة طرق نستعرض أهمّها فيما يلي :

##### ١.٥.٤ الطريقة الشكلية

تقوم الطريقة الشكلية في تصنيف المدلولات على اعتبار مفاده أن بعض المدلولات يمكن الكشف عنه بواسطة علامات شكلية تبرزها دالات المدلول ذاتها. من ذلك : علم، نعلم، معلّمون، علامة، تعليم، علماء، الخ. إن ما يجمع هذه الكلمات في بنية دلالية واحدة هو تفرّعها عن أصل واحد، هو العين، واللام، والميم. تجدر الإشارة هنا الى أن هذه الطريقة التي تستعملها القواعد التقليدية تكشف عن القرابة بين مدلول هذه الكلمات لأنها تنتمي الى جذر واحد ولا تستطيع أن تفعل الشيء نفسه عندما يختلف الجذر مثل، لقن، درّس، علم<sup>١٨</sup>.

##### ٢.٥.٤ الطريقة السياقية

تقوم الطريقة السياقية في تصنيف المدلولات على اعتبارات لغوية منها أن

معنى الكلمة لا يمكن تحديده إلا بالمعدل الوسطي لمجموع استعمالاتها. بكلمة أخرى إن الكلمة تبعاً لهذه الطريقة لا تفهم إلا من خلال السياق الذي ترد فيه، ولا يتحدد معناها الأخير إلا من خلال إحصاء هذه السياقات وقد عبر ويتغنشتين عن هذه الطريقة بشكل حاسم عندما قال «إن الكلمة لا معنى لها وإنما لها استعمالات». أما الألسنيون التوزيعيون *distributionnelles* ومن بينهم الفرنسي دوبوا J. Dubois، فهم يحددون سلم الكلمات المتشابهة والمتناقضة دلاليًا انطلاقاً من السياقات التي ترد فيها<sup>١٩</sup>. فالفرق بين كلمة مريض، وجع، ألم، نوبة، فرق يحدده وقوع كل كلمة من هذه الكلمات في سياق مختلف عن الآخر.

#### ٣.٥.٤ الطريقة الموضوعية

تقوم الطريقة الموضوعية في تصنيف المدلولات على اعتبار مفاده أن معنى الكلمة لا يتحدد إلا من خلال الموضوع الذي يكون فيه قائلها من جهة، والموقف الذي يتخذه سامع الكلمة لدى سماعها من جهة ثانية. وتؤكد هذه الطريقة على سلوك الكلمات الانساني، وتخصر همها في الكلمات المنطوقة والمسموعة، أما أهميتها فتكمن في رصد طرق تعلم الأطفال للغة، وطرق استعمالها.

#### ٤.٥.٤ الحقول الدلالية

تعتبر طريقة تصنيف المدلولات حسب الحقول الدلالية، الطريقة الأكثر حداثة في علم المعاني، فهي لا تسعى الى تجديد البنية الداخلية لمدلول المונمات وحسب، وإنما الى الكشف عن بنية أخرى تسمح لنا بالتأكيد أن هناك قرابة دلالية بين مدلولات عدد معين من المونمات.

هذه الطريقة لفت الانتباه اليها سوسور في حديثه عن علاقات التداعي التي تنشأ بين الكلمات خاف، ارتعب، فزع، هلع، الخ. ووضحه بشكل أفضل J. Trier في حديثه عن العلاقات المعنوية التي تنشأ بين المفردات عبر المحور النظمي والاستبدالي<sup>٢٠</sup>.

وتصنّف هذه الطريقة مدلولات المونمات *monèmes* (أو الكلمات

١٩. راجع مفهوم ديوا لتصنيف المدلولات في كتابه :

J. DUBOIS : *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*. Larousse, Paris 1963.

٢٠. أنظر كتاب J. LYONS المشار إليه آنفاً، ص ٢٠٢ وما بعد.

بتوسّع) في حقول مفهوميّة ألفها الفكر البشري، من ذلك مثلاً حقل الكلمات التي تدل على الحيوانات الأليفة أو المتوحّشة، وحقل الكلمات التي تدلّ على السكّن أو على صلة القرابة.

ولا تصنّف هذه الطريقة مدلول المونمات في حقول دلاليّة مبنية على القرابة المعنويّة وحسب، وإنّما تصنّفها في حقول مبنية من الترادف أو التماثل (عامل - شغل - كادح) وأخرى مبنية على التضاد (رجل / أنثى)، (ليل / نهار)، (أسود / أبيض)، وثالثة مبنية على علاقة الصغير بالكبير أو الكبير بالصغير (وردة - زهرة، طفل - أب)، ورابعة مبنية على علاقات التدرّج (جليد - صقيع، برودة - فتورة، سخونة - غليان) وسادسة مبنية على السببيّة (علم، عرف، تقدّم).

#### ٥.٥.٤ التحليل المؤلّفاتي

لا شكّ أنّ الغالبية العظمى من علماء الدلالة في أوروبا وأميركا يهتمّون اليوم بالتحليل المؤلّفاتي، الذي يعتبر بوجه عام مكملّاً لتصنيف المدلولات حسب الحقول الدلاليّة. والتحليل المؤلّفاتي *analyse componentielle* في وصف معاني الألفاظ والتراكيب اللفظيّة يقوم على فرضيّة مفادها أنّه بالإمكان وصف الكلمة، أو بتعبير أكثر تقنيّة المونيم واللكسيم *lexème* انطلاقاً من المؤلّفات الأساسيّة لهذا اللكسيم، أو بالأحرى انطلاقاً من السمات المعنويّة المتميّزة *traits distinctifs* التي يشترك فيها مع غيره من اللكسيمات. فمعنى كلمة رجل (لكسيم رجل) على سبيل المثال يحتوي على المؤلّفات، أو بالأحرى على السمات المعنويّة التالية (ذكر + بالغ + بشري) أما معنى كلمة امرأة فلا يختلف عن معنى كلمة رجل إلّا من حيث الذكورة (أنثى + بالغ + بشري). هذه المؤلّفات التي تكوّن المعنى الأساسي للكلمة قابلة للاستبدال *commutation* كما يتبيّن من المثالين السابقين ومن المثال التالي :

سيّارة : (عربة + يدفعها محرّك + تسير على أربع عجلات + تستعمل

لنقل الناس).

فإذا ما استبدلنا «أربع عجلات» بعجلتين حصلنا على الطنبر، وإذا ما استبدلنا «لنقل الناس» بنقل البضائع حصلنا على سيّارة لشحن البضائع. ويعود الفضل في تأسيس هذا الاتجاه، في تحليل معاني الكلمات انطلاقاً من العناصر

الأساسية التي تتكوّن منها الى العالم الدانمركي هجملسف H. Hjelmslev<sup>٢١</sup> و جاكبسون R. Jakobson<sup>٢٢</sup> اللذين اعتبرا بالرغم من اختلاف وجهات نظرهما، أنه من الممكن تطبيق مبادئ تروبتسكوي T. Troubetskoy في مجال الفونولوجيا على علم الدلالة وعلم التراكيب.

إن تحليل معاني الكلمات انطلاقاً من مؤلفاتها الأساسية سجّل تقدماً بارزاً على غيره من التحاليل في مجالات عديدة. فهو يساعد على حلّ مسائل هامة في نطاق علم الدلالة منها مسألة مقبولة acceptabilité بعض التراكيب أو عدم مقبوليتها. ومنها أيضاً مسألة المعنى البنائي لمجموعة معينة من المفردات. بالنسبة للمسألة الأولى يُلاحظ أن المحلّلين يلجأون في تفسيرهم لبعض الجمل السليمة قواعدياً الى القول بأنّ هناك توافقاً بين معاني المفردات التي تتألّف منها، فإذا ما أخذنا على سبيل المثال كلمة حبل لوجدنا أنّها تتوافق نظراً لتوافق مؤلفاتها الأساسية فنقول امرأة حبل، وناقة حبل، ونعجة حبل، ولا نستطيع بأيّ حال أن نقول : رجل حبل، وخروف حبل، وجمل حبل. أمّا بالنسبة للمسألة الثانية، نعني مسألة المعنى البنائي لمجموعة من المفردات، فيبحثها التحليل المؤلفاتي، وخاصّة على صعيد الجملة من خلال منظار مؤداه أنّ معنى الجملة يتكوّن من حاصل معاني مفرداتها، وأنّ معنى المفردة يتكوّن من حاصل مؤلفاتها الدلالية.

نشير في هذا السياق الى أنّ المفردات التي تندرج في حقول دلالية مبنية على أساس التماثل أو التضاد، أو مبنية على أساس التدرّج، والسببية، يمكن إعادة تحليلها على ضوء التحليل المؤلفاتي الذي يلحظ معالجة تبيان العلاقات التضمينية بين نفهي الجمل وتأكيدها. أو بين غيابها وبروزها. نشير كذلك الى أنّ التحليل المؤلفاتي باستيحائه وسائل البحث في العلوم الانسانية الأخرى خاصّة الأنثروبولوجيا، والأنتولوجيا، يسعى لأن يكون الاتجاه الأكثر جدية وشمولاً من بين الاتجاهات التي يرعاها علماء الألسنية في وقتنا الحاضر.

٢١. أنظر L. HJELMSLEV : *Prolegomènes à une théorie du langage*, trad. Fr, Minuit, Paris 1978.

٢٢. أنظر R. JAKOBSON : *Essais de linguistique générale*, Points, Paris 1965.





## من أجل علم دلالة عربي نصوص من التراث العربي

تمّ اختيار هذه النصوص لابرار ما للعرب من مساهمات بناءة في مجال علم الدلالة الألسني. واختيارنا لهذه الكتابات هو من باب التمثيل لا من باب الاحاطة الكاملة. وذلك لأننا نقصد إثارة القارئ العربي لما في تراثه من كنوز ثمينة اذا ما كشف الغطاء عنها وضعت في مصاف الجهود العالمية في هذا الحقل اللغوي الذي يعتبر من أبرز الحقول العلمية حداثةً نظرًا لارتباطه بالعلوم الانسانية والاجتماعية.

### ماهية اللغة<sup>١</sup>

«أما حدّها فإنّها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، هذا حدّها. وأمّا اختلافها فلما سذكّره من باب القول عليها : أمّا موضوعة هي أم إلهام. وأمّا تصريفها ومعرفة حروفها فإنّها فُعلة من لغوت. أي تكلمت؛ وأصلها لُعّة كككرة، وقُلّة، وثُبّة، كلّها لاماتها واوات؛ لقولهم : كرويت بالككرة، وقلوت بالقلة، ولأنّ ثُبّة كأنّها من مقلوب ثاب يشوب. وقد دلت على ذلك وغيره من نحوه في كتابي في «سرّ الصناعة» وقالوا فيها لغات ولُغُون، ككُرات وكُرون وقيل منها لُغي يلغى إذا هذى (ومصدره اللُغا) قال :  
ورب أسرابٍ جميعٍ كُظِمَ  
عن اللُغا ورَفَتْ التكلّم.

١. ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت من دون تاريخ، ج ١، ص ٣٣.

وكذلك اللغو؛ قال الله سبحانه وتعالى : «وإذا مرّوا باللغو مرّوا كراماً» أي بالباطل، وفي الحديث : «من قال في الجمعة : صه فقد لغا» أي تكلم. وفي هذا كاف.

## نشأة اللغة ٢

«هذا موضع مخرج الى فضل تأمل؛ غير أن أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، ولا حي (وتوقيف). إلا أن أبا علي رحمه الله، قال لي يوماً : هي من عند الله، واحتجّ بقوله سبحانه : وعلم آدم الأسماء كلّها، وهذا لا يتناول موضع الخلاف. ذلك أنه لا يجوز أن يكون تأويله : أقدر آدم على أن واضع عليها. وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة. فإذا كان ذلك محتملاً غير مستنكر سقط الاستبدال به. وقد كان أبو علي رحمه الله أيضاً قال به في بعض كلامه. وهذا أيضاً رأى أبي الحسن؛ على أنه لم يمنع قول من قال : إنها تواضع منه. على أنه قد فُسّر هذا بأن قيل : إن الله سبحانه علّم آدم أسماء جميع المخلوقات، بجميع اللغات : العربية، والفارسية، والسريانية والعبرانية، والرومية، وغير ذلك من سائر اللغات؛ فكان آدم وولده يتكلّمون بها، ثم إن ولده تفرّقوا في الدنيا، وعلّق كلّ منهم بلغة من تلك اللغات، فغلبت عليه، واضمحلت عنه ما سواها لبعد عهدهم بها. وإذا كان الخبر الصحيح قد ورد بهذا وجب تلقّيه باعتقاده، والانطواء على القول به...

ثم لنعد فننقل في الاعتلال لمن قال بأن اللغة لا تكون وحيًا. وذلك أنهم ذهبوا الى أن أصل اللغة لا بدّ فيه من المواضع، قالوا : وذلك كأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعداً، فيحتاجوا الى الابانة عن الأشياء والمعلومات، فيضعوا لكل واحد منها سمةً ولفظاً، إذ ذكر عرف به سماءه، ليمتاز من غيره، وليُغْنَى بذكره في إحضاره الى مرّة العين، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلف إحضاره، لبأوغ الغرض في إبانة حاله. بل قد يحتاج في كثير من الأحوال الى ذكر ما لا يمكن إحضاره ولا إدناؤه، كالغاني، وحال اجتماع الضدّين على الحلّ الواحد، كيف يكون ذلك لو جاز، وغير هذا

مما هو جارٍ في الاستحالة والبعد مجراه، فكأنّهم جاؤوا الى واحد من بني آدم، فأومأوا إليه، وقالوا : إنسان إنسان إنسان، فأبى وقت سمع هذا اللفظ علم أنّ المراد به هذا الضرب من المخلوق، وإن أرادوا سمة عينه أو يده أشاروا الى ذلك، فقالوا : يد، عين، رأس، قدم أو نحو ذلك. فمتى سُمِعت اللفظة من هذا عُرِف معناها. وهلمّ جرّاً فيما سوى هذا من الأسماء، والأفعال، والحروف. ثم لك بعد ذلك أن تنقل هذه المواضع الى غيرها فتقول : الذي اسمه إنسان فليجعل مكانه سرّاً؛ وعلى هذا بقية الكلام. وذهب بعضهم الى أن أصل اللغات كلّها إنّما هو من الأصوات المسموعات، كدويّ الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ونزيب الظبي ونحو ذلك. ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد. وهذا عندي وجه صالح، ومذهب متقبّل.

### الكلام والقول ٣

«أمّا الكلام فكل لفظٍ مستقلّ بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه النحويّون الجُمْل، نحو زيدٌ أخوك، وقام محمّد، وضرب سعيد، وفي الدار أبوك، وصه، ومه، ورويد، وحاء وعاء : في الأصوات، وحس، والت، وأف، وأوه. فكلّ لفظٍ استقل بنفسه، وجنبت منه ثمره معناه فهو كلام. وأمّا القول فأصله أنه كل لفظ مُدِل به اللسان، تامّاً كان أو ناقصاً، فالتام هو المفيد، أعني الجملة وما كان في معناها، من نحو صه، وإيه. والناقص ما كان بضدّ ذلك، نحو زيد، ومحمّد، وأن، وكان أخوك، إذا كانت الزمانية لا الحديثة. فكلّ كلام قول، وليس كلّ قول كلاماً. هذا أصله... ومن أدلّ الدليل على الفرق بين الكلام والقول إجماع الناس على أن يقولوا : القرآن قول الله؛ وذلك أن هذا موضع ضيق متحجّر، لا يمكن تحريفه، ولا يسوغ تبديل شيء من حروفه. فعبّر لذلك عنه بالكلام الذي لا يكون إلّا أصواتاً تامّة مفيدة، وعدل به عن القول الذي قد يكون أصواتاً غير مفيدة، وآراء معتقدة».

٣. المرجع نفسه، ج ١، ص ١٨.

## أنواع الكلام ٤

«زعم قوم أن الكلام ما سُمِعَ وفُهِمَ، وذلك قولنا : قام زيدٌ وذهب عمرو. وقال قوم : الكلام حروف، مؤلفة دالة على معنى. والقولان عندنا متقاربان لأن المسموع المفهوم لا يكاد يكون إلا بحروف مؤلفة تدل على معنى».

## أنواع الكلام ٥

«ثم قلت! والكلام قول مفيد مقصود.

للكلام معنيان : اصطلاحى، ولغوى.

فأما معناه في الاصطلاح فهو : القول المفيد، وقد مضى تفسير القول، وأما المفيد فهو الدال على معنى يحسن السكوت عليه نحو «زيد قائم» و «قائم أخوك» بخلاف نحو «زيد» ونحو «غلام زيد» ونحو «الذي قام أبوه» فلا يُسمّى شيء هذا مفيداً لأنه لا يحسن السكوت عليه، فلا يُسمّى كلاماً.

وأما معناه في اللغة فإنه يطلق على ثلاثة أمور :

أحدها : الحدث الذي هو التكليم، تقول أعجبني كلامك زيداً، أي تكليمك إياه، وإذا استعمل بهذا المعنى عمل الأفعال كما في هذا المثال... والثاني : ما في النفس مما يُعبّر عنه باللفظ المفيد، وذلك كأن يقوم بنفسك معنى «قام زيد» أو «قعد عمرو» ونحو ذلك؛ فيسمّى ذلك الذي تخيلته كلاماً...

والثالث : ما تحصل به الفائدة، سواء كان لفظاً، أو خطأً، أو إشارة، أو ما نطق به لسان الحال، والدليل على ذلك في الخط قول العرب : «القلم أحد اللسانين» وتسميتهم ما بين دفتي المصحف «كلام الله»، والدليل على ذلك في الإشارة قوله تعالى : «آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا» فاستثنى الرمز من الكلام.

٤. ابن فارس، الصحاح في فقه اللغة، تحقيق شويبي، منشورات بدران، بيروت ١٩٦٤، ص ٨٢.

٥. ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، دون تاريخ، ص ٢٩.

## الدلالة وأدواتها ٦

«قلت : الكلمة قَوْلٌ مُفْرَدٌ.

وأقول : في الكلمة ثلاث لغات، ولها معنيان :

— أمّا لغاتها فَكَلِمَةٌ على وزن تَمَرَةٍ، وهي الفصحى ولغة أهل الحجاز، وبها جاء التنزيل وجمعها كَلِمٌ كُنْبَقِي، وكَلِمَةٌ، على وزن سِدْرَةٍ، وكَلِمَةٌ على وزن تَمَرَةٍ، وهما لغتا تميم، وجمع الأولى كَسِدْرٍ، والثانية كَلِمٌ كَنْمَرٍ.

وكذلك كل ما كان على وزن فَعِلٍ — نحو : كَبِدٍ، وَكَيْفٍ — فإنه يجوز في اللغات الثلاث، فإن كان الوسط حرف حلقٍ جاز فيه لغة رابعة، وهي اتباع الأول للثاني في الكسر، نحو : فَيَحْذِ وَيَشْهَد.

وأما معنيها فأحدها اصطلاحِيٌّ، وهو ما ذكرت.

والمراد بالقول : اللفظ الدال على معنى، كرجل وفرس، بخلاف الخطّ مثلاً فإنه وإن دلّ على معنى لكنه ليس بلفظ، وبخلاف المُهْمَل — نحو : دَيْز : مقلوب زَيْد — فإنه وإن كان لفظاً لكنه لا يدل على معنى، فلا يسمّى شيء من ذلك ونحوه قولاً.

والمراد بالمفرد : ما يدلّ جُزْؤُهُ على جُزْءٍ مَعْنَاهُ، كما مثّلنا من قولنا رجل وفرس، ألا ترى أن أجزاء كل منهما — وهي حروفه الثلاثة — إذا انفرد شيء منها لا يدلّ على شيء ممّا دلّت عليه جُمْلَتُهُ، بخلاف قولنا : «غَلَامٌ زَيْدٌ» فإنه مركّب لأنّ كلا من جزئيه — وهما غلام، وزيد — دالّ على جُزْءٍ المعنى الذي دلّت عليه جملة — «غلام زيد».

والمعنى الثاني لغويٌّ، وهو الجَمْلُ المفيدة، قال الله تعالى : (كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا) إشارة الى قول القائل : (رَبِّ ارْجِعُونِ لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ)».

## معاني الدلالة ٧

«ومرجعها الى ثلاثة : وهي المعنى والتفسير والتأويل. وهي وإن اختلفت فإنّ المقاصد بها متقاربة.

٦. المرجع نفسه، ص ١٢.

٧. ابن فارس، الصحاحي...، المرجع المذكور آنفاً، ص ١٩٣.

فأما المعنى فهو القصد والمراد، يُقال : عَنَيْتُ بالكلام كذا، أي قصدتُ وعَمَدْتُ...

وقال قوم اشتقاق المعنى من الاظهار، يقال عَنَتِ القِرْبَةُ إذا لم تحفظ الماء بل أظهرته... قال القرّاء «لم تَعُنْ بلادنا بشيء» إذا لم تنبت. وحكى ابن السكّيت : لم تَعُنْ من عَنَتِ تَعْنِي. فإن كان هذا فإنّ المراد بالمعنى الشيء الذي يفيد اللفظ... وأما التفسير فإنّه التفصيل، كذا قال ابن عباس في قوله — جلّ ثناؤه — (وأحسنَ تفسيرًا، الفرقان ٢٥ / ٣٣)، قال : تفصيلاً. وأما اشتقاقه فمن التفسير...

وأما التأويل فأخر الأمر وعاقبته، يقال الى أي شيء مآل هذا الأمر؟ أي مصيره، وآخره، وعقباه، وكذا قالوا في قوله — جلّ ثناؤه (وما يعلمُ تأويله إلاّ الله، آل عمران ٣ / ٧)، أي لا يعلم الآجال والمُدَد إلاّ الله — جلّ ثناؤه... واشتقاق الكلمة من المال وهو العاقبة والمصير».

### علاقة اللفظ بالدلالة<sup>٨</sup>

«نقل أهل أصول الفقه عن عبّاد بن سليمان الصيمريّ، من المعتزلة، أنّه ذهب الى أنّ بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع، قال : وإلاّ لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمّى المعين ترجيحاً من غير مرجح. وكان بعض من يرى رأيه يقول إنّ يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها، فسئل ما مُسمّى (إذغاغ)؟ وهو بالفارسيّة الحجر، فقال! أجد فيه يُنسأ شديداً، وأراه الحجر».

وأنكر الجمهور هذه المقالة وقال : لو ثبت ما قاله لاهتدى كلّ انسان الى كلّ لغة، ولما صحّ وضع اللفظ للضدّين، كالقرء : للطهر والحيض، والجون : للأبيض والأسود، وأجابوا عن دليله بأنّ التخصيص بإرادة الواضع المختار، خصوصاً إذا قلنا : الواضع هو الله تعالى، فإنّ ذلك كتخصيصه وجود العالم بوقت دون وقت. وأما أهل اللغة والعربيّة فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، لكنّ الفرق بين مذهبهم ومذهب عبّاد أن عبّاداً

٨. السيوطي، المزهري في علوم اللغة، دار احياء الكتب العربية، عيسى الباني الحلبي وشركاء، المسألة العاشرة.

يراها ذاتية موجبة، بخلافهم وهذا كما تقول المعتزلة بمراعاة الأصلح في أفعال الله تعالى وجوباً، وأهل السنة لا يقولون بذلك مع قولهم إنه تعالى يفعل الأصلح، لكن فضلاً منه ومناً لا وجوباً. ولو شاء لم يفعله...

وقد عقد ابن جني في الخصائص باباً لمناسبة الألفاظ للمعاني وقال : أعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبّه عليه الخليل : كأنهم توهّموا في صوت الجُنْدُب استطالة ومدّاً، فقالوا : صرّ. وفي صوت البازي تقطيعاً فقالوا : صرصر. وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان : إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو النقران والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات الأمثال تتوالي حركات الأفعال.

قال ابن جني : وقد وجدت أشياء كثيرة من هذا النمط من ذلك المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو : الزعزعة والقلقلة، والصلصلة، والققعقة، والجرجرة والقرقرة.

ووجدت أيضاً الفعل في المصادر والصفات إنها تأتي للسرعة نحو : البشكى والجَمْزى والوَلَقَى...

كذلك جعلوا تكرير العين نحو : فرّح وبشّر، فجعلوا قوّة اللفظ لقوّة المعنى، وخصّصوا بذلك العين، لأنها أقوى من الفاء واللام، إذ هي واسطة لهما وممكنة بهما، فصارا كأنهما سياج لها، ومبدولان للعوارض دونها، ولذلك تجد الاعلال بالحذف فيهما دونها.

فأمامقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتَلَبِّب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث والمعبر بها عنها، فيعدّلونها بها، ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدّره، وأضعاف ما نستشعره. من ذلك قولهم : خضيم وقضيم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء وما كان من نحوها من المأكول الرطب، والقضم لأكل اليبس نحو قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك. وفي الخبز : قد يدرك الخضم بالقضم. أي قد يدرك الرخاء بالشدة، واللين بالشطف، وعليه قول أبي الدرداء : يخضمون ونقضم والموعد الله. فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث. ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه،

والنضج أقوى منه، قال الله سبحانه : فيهما عينان نضّاختان، فجعلوا الحاء لرقبتها للماء الخفيف، والحاء لغلظها لما هو أقوى منه. ومن ذلك قولهم القذ طولاً، والقطّ عرضاً، لأن الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعاً له من الدال المستطيلة، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض، لقربه وسرعته، والدال المماثلة لما طال من الأثر، وهو قطعه طولاً.

قال : وهذا الباب واسع لا يمكن استقصاؤه.

## اكتساب اللغة<sup>٩</sup>

«تؤخذ اللغة اعتياداً كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما، فهو يأخذ اللغة عنهم على مرّ الأوقات. وتؤخذ تلقّناً من مُلقّن. وتؤخذ سماعاً من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة، ويُتقّى المظنون.

فحدّثنا علي بن ابراهيم عن المعدّاني عن أبيه عن معروف بن حسان عن الليث عن الخليل قال : «إنّ التحارير ربّما أدخلوا على الناس ما ليس من كلام العرب إرادة اللبس والتعنيّة» قلنا : فليتحرّ أخذ اللغة وغيرها من العلوم أهل الأمانة والثقة والصدق والعدالة، فقد بلغنا من أمر بعض مَشِيخة بغداد ما بلغنا. والله — جلّ ثناؤه — نستهدي التوفيق، وإليه نرغب في إرشادنا لسبل الصدق، إنه خير موفق ومعين».

## مقام الكلام ومقاله<sup>١٠</sup>

«وقال ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلّ حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات».

٩. ابن فارس، الصحاحي...، المرجع المذكور آنفاً، ص ٣.

١٠. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام، محمّد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة ١٩٦٠، ج ١، ص ١٣٩.



## المعنى العقلي والتخييلي ١١

«اعلم إنَّ الحكم على الشاعر بأنَّه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً أو في صيغة تتعلق بالعبارة. ويجب أن نتكلّم أولاً على المعاني، وهي تنقسم أولاً قسمين : عقليّ وتخييلي وكل واحد منهما يتنوّع، فالذي هو العقلي على أنواع : أولها عقليّ صحيح مجراه في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي (صلعم) وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحقّ أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم الماثورة عن القدماء... (من ذلك) قول الله تعالى «إن أكرمكم عند الله أتقاكم»... وأمّا القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنّه صدق وإنّ ما أثبتّه ثابت، وما نفاه منفيّ. وهو مفتنّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلّا تقرّيباً... ومثاله قول أبي تمام :

لا تُنكري عطّل الكريم من الغنى      فالسيلُ حربٌ للمكان العالي

## المعنى الایمائي ١٢

«العرب تشير الى المعنى إشارة إيماء دون التصريح، فيقول القائل « لو أنّ لي مَنْ يقبل مشورتني لأشرتُ»، وإنما يحث السامع على قبول المشورة. وهو في أشعارهم كثير قال الشاعر (طويل) :

إذا غرّد المّكء في غير روضةٍ      فويل لأهل الشاء والحمراتِ  
أوماً الى الجذب، فذلك أن المّكء يألف الرياض فإذا أجذبت الأرض سقط في غير روضة».

## تطور المعنى ١٣

«أمّا بعد، فإني رأيت كثيراً من المنتسبين الى العلم يتكلّمون بكلام العوام

١١. الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ٥. ريتز، مطبعة وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤، ص ٢٤٥.

١٢. ابن فارس، الصحاح، المرجع المذكور آنفاً، ص ٢٤٩.

١٣. ابن الجوزي، تقويم اللسان، تحقيق عبد العزيز مطر، دار المعرفة، مصر ١٩٦٦، ص ٧٤.

المرذول جرئاً منهم على العادة وبعداً عن علم العربية. ورأيت بيان الصواب في كلامهم مبدداً في كتب أهل اللغة، وجمعه ويثقل عنه المتكاسل عن طلب العلم، فقد أفرد قوم ما يلحن فيه العوام (اللحن في رأينا ظاهرة من ظواهر التطور في اللغة، الإشارة لنا)، فمنهم من قصّر ومنهم من ردّ ما لا يصلح رده. فرأيت أن أنتخب من صالح ذلك ما تعمّ به البلوى، دون ما يشدّ استعماله ويندر، وأرفض من الغلط ما لا يكاد يخفي.

وأعلم أن غلط العامة يتنوّع : فتارةً يضمّون المكسور، وتارةً يكسرون المضموم، وتارةً يمدّون المقصور، وتارةً يقصّرون الممدود، وتارةً يشدّدون المخفّف وتارةً يخفّفون المشدّد وتارةً يزيدون في الكلمة وتارةً ينقصون منها، وتارةً يضعونها في غير مواضعها الى غير ذلك من الأقسام.

### المعنى بين الحقيقة والمجاز<sup>١٤</sup>

«وقد ذهب قوم الى أن الكلام كلّهُ حقيقة لا مجاز فيه، وذهب آخرون الى أنّه كلّهُ مجاز لا حقيقة فيه، وكلا هذين المذهبين فاسد عندي.

وسأجيب الخصم عما ادّعاه فيهما، فأقول : محلّ النزاع هو أن اللغة كلّها حقيقة أو أنّها كلّها مجاز، ولا فرق عندي بين قولك إنّها كلّها حقيقة أو إنّها كلّها مجاز، فإن كلا الطرفين عندي سواء؟ لأن منكرهما غير مسلمّ لهما، وأنا بصدد أن أبين أن في اللغة حقيقة ومجازاً، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه، فالحقيقة اللفظية إذا هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له الى لفظ آخر غيره.

وتقرير ذلك بأن أقول :  
المخلوقات كلّها تفتقر الى أسماء يستدلّ بها عليها، ليعرف كلّ منها باسمه، من أجل التفاهم بين الناس، وهذا يقع ضرورة لا بدّ منها، فالاسم الموضوع بإزاء المسمّى هو حقيقة له، فإذا نقل الى غيره صار مجازاً، ومثال ذلك أنا

١٤. ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصطفى البابي الحلبي، مصر ١٩٣٩،

إذا قلنا شمس أردنا به هذا الكوكب العظيم الكثير الضوء، وهذا الاسم له حقيقة، لأنّه وضع بإزائه، وكذلك إذا قلنا بحر أردنا به هذا الماء العظيم المجتمع الذي طعمه ملح، وهذا الاسم له حقيقة لأنّه وضع بإزائه فإذا نقلنا الشمس الى الوجه المليح استعارة كان ذلك له مجازاً لا حقيقة.

## أنواع الدلالات ١٥

«يسمى الشيئان المختلفان بالاسمين المختلفين، وذلك أكثر الكلام كرجل وفرس. وتسمى الأشياء الكثيرة بالاسم الواحد نحو : عين الماء وعين المال، وعين السحاب. ويسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو : السيف والمُهند والحسام. والذي نقوله في هذا إن الاسم واحد هو السيف، وما بعده من الألقاب صفات. ومذهبنا أنّ كل صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى. وقد خالف في ذلك قوم فرعموا أنّها — وإن اختلفت ألفاظها — فإنّها ترجع الى معنى واحد، وذلك قولنا : سيف وعُضْب وحُسام. وقال آخرون : ليس منها اسم ولا صفة إلّا ومعناه غير معنى الآخر، قالوا : وكذلك الأفعال، نحو مضى وذهب وانطلق، وقعد، وجلس، وركد، ونام، وهجع، قالوا : ففي قعد معنى ليس في جلس، وكذلك القول فيما سواه وبهذا نقول، وهو مذهب شيخنا أبي العباس أحمد ابن يحيى ثعلب. واحتج أصحاب المقالة الأولى بأنّه لو كان لكل لفظة معنى الأخرى لما أمكن أن يُعبّر عن شيء بغير عبارته، وذلك أنّا نقول في لا رَيْب فيه : لا شكّ فيه، فلو كان الرَيْب غير الشكّ لكانت العبارة عن معنى الرَيْب بالشكّ خطأ، فلما عبّر عن هذا بهذا علم أنّ المعنى واحد...»

ومن سنن العرب في الأسماء أن يسمّوا المتضادين باسم واحد نحو الجَوْن للأَسود، والجَوْن للأَبْيض. وأنكر ناس هذا المذهب وأنّ العرب تأتي باسم واحد لشيء وضده.

## أنواع الدلالات ١٦

«قال الشيخ أبو هلال الحسن بن عبيد الله بن سهل رحمه الله تعالى :

١٥. ابن فارس، الصحاحي...، المرجع المذكور آنفاً، ص ٩٨.

١٦. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، دار الآفاق، ط ٢، بيروت ١٩٧٧، ص ٤٣.

الشاهد على أنّ اختلاف العبارات والاسماء يوجب اختلاف المعاني أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فعرف فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة. وواضع اللغة حكيم لا يأتي فيها بما لا يفيد فإن أشير منه في الثاني والثالث إلى خلاف ما أشير إليه في الأول كان ذلك صواباً فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعاني وعين من الأعيان في لغة واحدة فإن كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر وإلا لكان الثاني فضلاً لا يحتاج إليه. وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء وإليه أشار المبرّد في تفسير قوله تعالى (لكل جعلنا منكم شرعةً ومنهاجاً) قال فعطف شرعة على منهاج لأن الشرعة لأوّل الشيء، والمنهاج لمعظمه ومتّعه واستشهد على ذلك بقولهم شرع فلان في كذا إذا ابتدأه وأنهج البلى في الثوب إذا اتسع فيه».

### حقوق الألفاظ الدلالية ١٧

«أول مراتب الحبّ الهوى، ثمّ العلاقة وهي الحبّ اللازم للقلب، ثمّ الكلف وهو شدة الحب، ثمّ العشق وهو اسم لما فضّل عن المقدار الذي اسمه الحبّ، ثمّ الشغف وهو إحراق الحب القلب مع لذة يجدها، وكذلك اللوعة والأعج فإنّ تلك حُرقة الهوى وهذا هو الهوى المحرق، ثمّ الشغف وهو أن يبلغ الحب شغاف القلب وهي جلدة دونه (وقد قرئنا جميعاً شغف وشغف)، ثمّ الجوى وهو الهوى الباطن، ثمّ التيم وهو أن يستعبده الحب (ومنه سمي تيم الله أي عبّد الله. ومنه رجل متيم)، ثمّ التبل وهو أن يسقمه الهوى (ومنه رجل متبول)، ثمّ التدلية وهو ذهاب العقل من الهوى (ومنه رجل مدله). ثمّ الهيوم وهو أن يذهب على وجهه لغلبة الهوى عليه (ومنه رجل هائم)».

### حقوق الألفاظ الدلالية ١٨

(النسب في الأمّهات والآباء والأخوة) ابن السكيت. الجدّ — أبو الأب

١٧. التعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، المطبعة الأدبية بسوق الخضار القديم بمصر ١٣١٧ هـ، ص ١٧١.

١٨. ابن سيده، التخصّص في اللغة، بولاق ١٣٢١ هـ، ص ١٤٩.

والأُم والجمع أجداد وجدود. إِبُو عبيد. ما كُنْتُ أُمًّا ولقد أُمِّتْ أُمومة وما كُنْتُ أَبًا ولقد أُبِّيتْ أبوة وما كُنْتُ أَخًا ولقد تَأَخَّيتْ وأَخَيْتْ، وحكي عن أبي زيد أَخَوَات. أبو زيد. أَخٌ وآخِاز وبذلك استدَلَّ النحويُّون أن أَخًا فَعَلَ لأن فَعَلَ يكسر على أفعال كثيرًا. ابن السكيت. أَخٌ، وَأَخَوَةٌ وإِخوة. سيبويه. أَخَوَةٌ اسمٌ للجميع وليس بالجمع وقد قالوا في الجميع إِخْوان وأخْوان والأعرَف في الأخْوان والأخْوان انهما جمع الأخ الذي هو الصديق فأَمَّا أنثى الأخ فَأُخْتُ قال وما كُنْتُ أُخْتًا ولقد تَأَخَّيتْ وَأَخَيْتْ مثل الذكر... وكذلك فعلوا في بنت ولو كانت بمنزلة الهاء لَفُتِحَ ما قبلها لأن الهاء لا يكون ما قبلها إِلَّا مَفْتُوحًا أو في نِيَّةِ الفَتْحَةِ فأَمَّا قولهم البُنُوَّةُ فليس بدالٍ على أن التاء في بِنْتُ مُنْقَلِية عن واو وإِنَّمَا ذلك من باب فُتُو وموقن...

(النسب في العَمِّ والخال) «صاحب العين. العَمِّ — أخو الأب والجمع أعمام. سيبويه. عُموم وعُمومة والأنثى عَمَّة. سيبويه هما ابنا عَمِّ — أي كل واحد منهما مُضاف إلى هذه القرابة... صاحب العين. الخال — أخو الأُم والجمع أخوال والخالَة أختها. سيبويه. ولا تقول ابنا خالٍ كما تقول ابنا عَمِّ : ابن السكيت. هما ابنا خالَة ولا تقل ابنا عَمَّة والمصدر الخَوُّ ولة وقد تَخَوَّلْتُ خالًا. أبو زيد. تَخَوَّلْتَنِي المرأة — دَعَتْنِي خالها وأَخْوَلَ الرجل إذا كان ذا أخوال ورجل مُخَوَّلٌ ومُخَوَّلٌ — كريم الأخوال — واستخول فلان في بني فلان — اتخذهم أخوالًا».



## مدخل الى اللفظة أو علم الألفاظ

### ١. تحديدات

لا بدّ أن نفرّق في بداية الكلام عن هذا العلم بين المصطلحات الأساسيّة التي تحدّد هويّته. إنّ المصطلحين اللذين نقع عليهما خلال قراءتنا في هذا المجال هما :  
lexique و vocabulaire.

نعني بكلمة lexique مجموع الكلمات التي تضعها اللغة في تصرّف الناطقين بها. أمّا كلمة vocabulaire فنعني بها مجموع الكلمات التي يستعملها الناطقون بهذه اللغة، أو تلك في شتّى الظروف والمناسبات. يبدو من هذا التحديد الأوّل أنّ المصطلح الأوّل يرتبط باللغة، أمّا الثاني فيتعلّق بالكلام كما يبدو أنّ الأوّل عام، والثاني خاصّ. فنحن نتحدّث في مجال استعمالنا لكلمة lexiques (ألفاظ) عن الكلمات العربية التي تتعلّق بالدين والسياسة والاقتصاد الخ. كما نتحدّث في مجال استعمالنا لكلمة vocabulaire (مفردات) عن كلمات هذا الكاتب أو ذاك من الذين يخوضون في الكتابة عن الدين والسياسة والاقتصاد الخ.

من هنا قولنا إنّ الأوّل لا متناهٍ بينما الثاني هو محدود في المكان والزمان. ومن هنا قولنا حصراً إنّ مجموع كلمات اللغة أمر يصعب حصره لأنّه متجدّد، مستمرّ في التطوّر بينما مجموع كلمات هذا الكاتب أو ذاك أمر يسهل حصره في الزمان والمكان.

## ٢. موضوع اللفظة

نحاول بشكل أسئلة متتالية أن نستعرض الموضوعات التي توليها اللفظة، أو علم الألفاظ اهتمامها.

من بين هذه الأمثلة على سبيل المثال :

١.٢ ما هي الوحدة الأساسية في علم الألفاظ، أهي الكلمة أم شيء آخر؟

٢.٢ هل بالامكان إحصاء ألفاظ اللغة، وبأية وسيلة يمكننا ذلك؟

٣.٢ ما هي علاقة ألفاظ اللغة بالعالم الذي يستعمل هذه الألفاظ؟

٤.٢ كيف نستطيع تحديد قابلية الكلمات على استدعاء بعضها بعضًا

على المستوى الصرف - نحوي، والمستوى الدلالي؟

٥.٢ ماذا تفيدنا السياقات المتعددة عن هوية الكلمات؟

٦.٢ ما هي علاقة الدال بالمدلول، داخل الدلالة الواحدة؟

٧.٢ كيف نستطيع تصنيف الألفاظ، أبالعودة الى علاقة الدالات أم

المدلولات؟

هذه الأسئلة تحاول اللفظة الاجابة عنها قدر المستطاع، وهذا ما سنحاوله بدورنا في مجال الحديث عن هذا العلم الذي يتّصف بالحدائث والتجريب في أن.

## ٣. اللفظة والقواعد

١.٣ قد يتبادر الى الذهن أن علاقة اللفظة بالقواعد علاقة بسيطة في حين أن التعمق في الموضوع يُبين عكس ذلك.

صحيح أن اللفظة هي مجموع الكلمات التي جمعها المعجميون وحدّدوا معانيها في معاجمهم، وصحيح أيضًا أن القواعد هي مجموعة المعايير والشواذات التي ضبط بها النحويون استعمال الألفاظ، إلّا أنه من غير الصحيح أن نصنّف الكلمات تبعًا لمفهومي اللفظة والقواعد. فنقول هذه اللفظة ذات معنى، وتلك لا معنى لها، وإنّما لها وظيفة نحوية. فالألفاظ مثل طاولة، شجرة، كرسي، لها معنى قائم بذاته. أمّا هذا، أل، ماء، من، الخ.، فلا معنى لها، وإنّما لها وظيفة الإشارة، والتعريف والموصولية، وانجروية، تضاف الى معاني الألفاظ الأساسية<sup>٢</sup>.

٢. كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧١.



إنّ التفريق بين اللفظة ذات المعنى، واللفظة ذات الوظيفة تفريق يجد صداه عند بعض اللغويين المحدثين بقولهم إنّ الكلمات تقسم الى قسمين : الكلمات المليئة mots pleins، والكلمات الفارغة mots vides.

في التدليل على ذلك نأخذ مثل «أل» التعريف، وهذا الاشارية في العربية، فالمعروف أن «أل» تزيل الابهام، والانكار عن الجملة، ففي قولنا «رأى الولد النور» إزالة لابهام كان من الممكن أن يقع في جملة «رأى ولد نوراً». والمعروف أيضاً أن جملة «هذا ولد طويل» تختلف عن جملة «ولد طويل»، في الاشارة في الحالة الأولى، وفي عدم الاشارة في الحالة الثانية<sup>٣</sup>.

يشير هذان المثالان بما لا يقبل الجدل أنّ الكلمات الفارغة «أل» و «هذا» معنويّاً هي على العكس مما يظنّ البعض مليئة معنوياً، لأن معنى الجملة في حال وجودهما يختلف عما هو عليه في حال غيابهما، الأمر الذي يدفعنا الى القول إن علاقة القواعد باللفظة علاقة متداخلة ومتواصلة.

مثل آخر نوردّه على تداخل العلاقات بين اللفظة والقواعد. ففي قولنا مثلاً «مررت بالساقية» هو غير قولنا «مررت، الساقية»، والخلاف في المعنى بين الجملتين مردّه الى لفظة الباء. فالباء هنا أضافت الى الجملة الأولى معنى لا نجده في الجملة الثانية.

يُستخلص من ذلك إنّ تسمية بعض الكلمات بالمليئة والبعض الآخر بالفارغة، أمر يجافي واقع اللغة ولا بدّ في النهاية من تصحيحه. لكن أمّن الجائز أن نضع الألفاظ المعنويّة، والألفاظ القواعديّة على المستوى الدلاليّ نفسه؟

٢.٣ لا شكّ أنّ العناصر الألسنيّة، أو بكلمة أخرى الوحدات الكلاميّة أو الألفاظ عامّة، لها وظيفة من الوجهة الدلاليّة لا بدّ من تبيانها. فهي تسمّي الأشياء، وتومئ إليها في العالمين المحسوس والمجرّد. ففي قولنا «هذه الطاولة» نجد أنّ لفظة طاولة تسمّي شيئاً يقع تحت حواسنا، هو هذا الشيء المعروف من قبل الجميع باسم الطاولة. أمّا هذه الاشارية فتحدّد هذا الشيء، أي الطاولة من ناحيتي القرب والتأنيث. من هنا درج اللغويون المحدثون على التفريق بين الألفاظ المعنويّة، والألفاظ القواعديّة. فالأولى تسمّي الأشياء

٣. ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، القاهرة ١٩٥٨.

الموجودة في العالم المحسوس أو المقدّرة في العالم المجرد. أمّا الثانية فتحدّد فئة هذه الأشياء.

هذا التفريق أو لأقلّ هذا التمييز يستتبع القول إنّ العناصر الأساسيّة في الكلام هي التي تتكوّن من الألفاظ المعنويّة، أمّا الألفاظ القواعديّة فهي تحدّد النوع والفئة والشخص الخ.

ويستتبع هذا التمييز القول إنّ الألفاظ المعنوية تنتمي الى مجموعات واسعة، بينما الألفاظ القواعدية فتنتهي الى مجموعات ضيقة. والدليل أن الألفاظ المعنويّة في اللغة يطرأ عليها الكثير من التغيير والتبديل، فكثير منها يموت، وكثير آخر ينشأ. هذا فيما تحافظ الألفاظ القواعدية على شيء من الثبات. فأسماء الموصول، والاشارة، وحروف الجر وما شابه، قلما تغيّرت أو تبدّلت عبر تاريخها الطويل.

#### ٤. الكلمة ومشكلة تحديدها

١.٤ إذا كانت الكلمة ذات مفهوم واضح في أذهان الناس، فإنّها في المقابل في أذهان المحدثين من علماء اللغة مثار جدل كبير .  
إنّ المشكلة الأساسيّة التي تطرحها الكلمة هي مشكلة تبيان حدودها. فعلماء الأصوات لا يرون في الكلام المتّصل حدوداً تميّز بين كلمة وأخرى، وعلماء الصرف والنحو، هم أيضاً لا يرون في الكلام المتّصل حدوداً تفرّق بين كلمة وأخرى، ناهيك بعلماء المعاجم الذين يرون صعوبة فائقة، في تقطيع الكلام وتصنيفه في كلمات تميّز الواحدة عن الأخرى عبر حدود مقبولة. فكلمة «قوس قزح» على سبيل المثال، كلمة واحدة أم كلمتين؟ وإذا اعتبرناها على سبيل الفرض كلمة واحدة ندخل الى تعريفها في القاموس بواسطة لفظة قوس أم لفظة قزح؟ مثل آخر ندلّل به على صعوبة تبيان حدود الكلمة. وتبيان معناها. فكلمة عين التي لها أكثر من معنى (المشترك اللفظي)، والتي تسمّى أكثر من شيء في حياتنا الاجتماعيّة والثقافيّة (عين : ينبوع ماء)، (عين الانسان)، (عين الكتب) أنعتبرها عدّة كلمات نظراً لتعدّد معانيها أم نعتبرها كلمة واحدة؟

J. PICOCHÉ : Précis de lexicologie française, F. Nathan, Paris 1977.

٤.

A. MARTINET : Le mot Etude parue dans «Problèmes du langage», Gallimard, Paris 1966.

٥.

هذه التساؤلات يطرحها الألسني بحثًا عن تعريف أفضل لمفهوم الكلمة. تعريف يأخذ بعين الاعتبار الهاجس العلمي الذي يسعى إليه في تدبره قضايا اللغة.

٢.٤ في محاولة تعتبر رائدة في مجالها، حاول الفرنسي مارتينه A. Martinet التصدي لمشكلة الكلمة، فاتخذ مثلاً نأًتي بمقابل له في العربية، وهو في القصر le chateau و donnerons «سنعطي» وحاول أن يقارن بين هذين التعبيرين، فاكشف أن كلمة «قصر» هي نواة التعبير وأن (في) و (أل) هما مضافتان إليها، كما اكتشف أنه في كلمة «سنعطي» يشكّل الفعل نواة التعبير. أما بقية العناصر العربية وهي السين والنون والياء فهي مضافة إليه. زد على ذلك أن الاسم «قصر» يمكن أن يستعمل لوحده أما «في» و «لا» فلا يستعملان لوحدهما، وهكذا قل عن الفعل «عطا» الذي يستعمل لوحده، أما السين والنون والياء فلا.

هذا التدبير الألسني للتعبيرين السابقين يوضح أن مفهوم الكلمة أمر يصعب الركون إليه. فإذا صدق أن أطلقنا على اسم «القصر» وفعل «عطا» كلمة. أيجوز أن نطلق على بقية العناصر المساعدة اسم كلمة؟ ثم أيجوز أن نضع على المستوى نفسه من التسمية الكلمات - النوى، والكلمات - المضافة؟

٣.٤ إن المدخل الصحيح لتحديد الكلمة من وجهة نظر ألسنية يقوم حول فهم مكوناتها، وفهم اتحاد هذه المكونات فيما بينها. يحدّد مارتينه الكلمة بقوله إنها مجموعة من السمات المعنوية، أي أنها تضم مجموعة وحدات معنوية صغرى. وهو في تمظهرها النطقي تقوم على انبثاين : الأول بغية تمييزه نطلق من الجملة التالية :

«أنا موجود في البيت»

هذه الجملة إذا ما فتشنا عن مكوناتها الأساسية لتبين لنا أنها تتألف من خمسة عناصر، بعدها لا وجود لآية عناصر أخرى، وهي على التوالي :

/ أنا / موجود / في / ال / بيت /

٦. رمضان عبد الثواب، فصول في فقه العربية، القاهرة ١٩٧٩.

هذه الجملة، من ناحية ثانية إذا أكملنا تحليلها وصلنا الى الانبناء الثاني، وهو يتكوّن من مجموعة الأصوات الصائتة والصامتة التي تتكوّن منها الجملة :

/أ/ /ن/ /ا/ /م/ /و/ /ج/ /و/ /ذ/ /ف/ /ي/ /أ/ /ل/ /ب/ /ي/ /ت/ /

نسَمّي تبعاً لمفهوم مارتينه الوحدات الصغرى التي يتكوّن منها الانبناء الأوّل المونمات monèmes. فهي قد تتوازي مع مفهوم الكلمة التقليدي، كما يمكن أن تشكّل جزءاً منه. فكلمة «البيت» تتكوّن من مونمين «أل» و «بيت». المونيم الأوّل يدلّ على معنى التعريف، أمّا الثاني فيدلّ على معنى السكن. وفي كلمة «سنعطي» التي تقدّم ذكرها، نرى أنّها تتألف من المونمات التالية :

السين — للمستقبل

النون — لجمع المتكلم.

عطا — الحدث أو الفعلية

الياء — الضمير.

هذا التحليل يقودنا تالياً الى التمييز بين نوعين من المونمات : المونمات المفتوحة التي يمكن أن تدخل في تراكيب أخرى، مثل سنعطي، سيعطي المعطي، العاطي، العطاء الخ. وهي تشكّل مجموع اللكسمات التي تتكوّن منها اللغة، والمونمات المغلقة، المحدودة العدد كالسين، والنون، والياء والفاء الخ. ونسمّيها المورفمات morphèmes.

وهكذا يتبيّن أنّ التحديد التقليدي لمفهوم الكلمة، لا يمكن الركون إليه، وإذا استمرّ البعض في استعماله فلأنّه متجذّر في عاداتنا الكلامية. فهذا لا يعني أنّه ما زال يشكّل قيمة علمية غير قابلة للنقاش. وقد يكون من الأفضل استبداله بمفهوم الركن الكلامي syntagme الذي نرى فيه نهجاً يقرب من العلمية فهو يعني الكلمة ويعني في الآن نفسه الأجزاء المعنوية الصغرى التي تتكوّن منها.

٤.٤ في محاولة ثانية لا تبتعد كثيراً عن محاولة مارتينه من حيث النهج والأسلوب، حاول الفرنسي بوتيه B. Pottier أن يناقش المفهوم التقليدي وقد أوضح عبر مناقشته وتفسيره لهذا المفهوم أنّ تحديد الكلمة التقليدي<sup>٧</sup> فيه الكثير من الابهام والتشويش. فكيف يتمّ التفريق مثلاً بين كلمة «حصان»،

A. REY : La lexicologie, Klincksieck, Paris 1970.

وكلمة «حصان السباق»، أو التفريق بين «طاحونة» و «طاحونة البن» مع العلم أنّ الاثنين يشكّلان كلمتين منفصلتين. من هنا دعا بوتيه الى اعتماد تحديد جديد أطلق عليه اسم لكسي Lexie. واللکسي، أي اللفظة كما يعرفها هذا الأخير، هي العناصر الأساسية التي يتكوّن منها التكوين النحوي للغة. وقد اعتمد بوتيه في تصنيف اللفظة أو الكلمة كما اعتدنا على تسميتها عدّة معايير أهمّها قابليّة الكلمة على الوجود منفصلة، وذات قيمة وظيفية.

أخيراً، مهما يكن من اختلاف في وجهات النظر بين القدماء والمحدثين، فالتفق عليه اليوم أنّ الكلمة تتحدّد بأنّها قادرة على أن تفرد في النص، وقابلة لأن تحذف من الكلام، أو تقحم فيه، أو يستعاض عنها بأخرى.

## ٥. الكلمة بين السياق والمقام

١.٥ يذهب بعض اللّسنيين الى اعتبار معاني الكلمات جزءاً لا يتجزأ من السياق الذي ترد فيه، والمقام أو الظروف المحيطة بزمان هذه الكلمات ومكانها. من هنا كان علينا أن نفرّق بين مقام الكلمة وسياقها.

يتحدّد المقام بأنّه مجموعة من العناصر غير اللغويّة، تحيط بظروف القول وتساعد على فهم زمانه ومكانه وتنبيء عن هوية قائله، وثقافته، والجو العام أو الخاص الذي قيل فيه. أمّا السياق فهو مجموعة من العناصر اللغوية تحيط بالكلمة (فعل، اسم، حرف) وتساعد على توضيحه.

إنّ التفريق بين سياق «المقال» إذا استعملنا تعبير الجاحظ ومقام المقال يقودنا تالياً الى التساؤل عن علاقة كل منهما بالمعنى.

٢.٥ في مجال توضيح علاقة المعنى بالسياق تجدر الإشارة الى أنّ العناصر السياقية هي عناصر شكلية تتمرأى لنا عبر أقسام الكلام، أي عبر الأفعال والأسماء والأدوات (تقسيم أرسطو) ففي قولنا مثلاً «السيارة تنهب الأرض نهباً» نعتبر أولاً بأوّل، أنّ العناصر اللّسنيّة التي تسبق فعل «نهب» وتلحق به هي التي تشكّل سياق هذا الفعل وتحدّد معناه في هذه الجملة. من هنا كان الرأي أنّ كلّ تغيير نحويّ في تركيب الجملة يؤدّي الى تغيير المحتوى. فلو أحلّلنا مكان كلمة «سيارة» كلمة «العصاة» لتبيّن لنا معنى فعل نهب، ففي التعبير الأوّل يشير الى السرعة أمّا في الثاني على السرقة الشاملة.

هذا التغيير في المعنى هو الذي دفع علماء اللغة الى القول إن الكلمة لا معنى مستقلاً لها وإنما لها معانٍ تتغير بتغير السياقات التي ترد فيها.

٣.٥ من الصعب أن نسلّم ومن دون نقاش بعدم استقلالية معنى الكلمة، استقلالية تحدّد في الأساس هيكلية الكلمة معنوياً. لكن وقوفنا الى جانب استقلالية المعنى لا يعني أننا لا نعترف بأهمية السياق في توضيح المعنى وتخصيصه. فالسياق واقع ألسني لا بدّ من القبول به كمساعد في تحديد هويّة الكلام، نقول مساعداً لأنه مهما اختلفت الآراء في هذا المجال ليس بمقدور السياق أن يستنفد جميع المعاني الأساسية والثانوية أو كما نقول التصريحية والايماثية التي توكل الى الكلمة.

٤.٥ أمّا في مجال توضيح علاقة المعنى بالمقام فتجدر الملاحظة الى أن معظم الألسنيين يأخذون بأهمية المقام أو ظروف القول في تحديد المضمون الدلالي للكلمات. فالمقام هو الذي يساعدنا على تبيان العلاقة بين الكلام وما يوميء إليه في الواقع. والمقام هو الذي يوضح العلاقة بين مرسل الكلام ومتلقيه. «أذهب غداً الى السوق»؟ هل هذه الجملة للاستعلام أم للاستهجان، أم للترجي؟ والمقام هو الذي يبدّد التناقض بين الكلام والظروف المرتبطة بزمان ومكان وروده (قدّم له خطيبته).

إنّ الحديث عن الدور الذي يمكن أن يلعبه المقام في توضيح الكلام وتحديدده لا يغرب عن بال الألسنيين كما أشرنا، وإن اعترفوا أنّ هذه المرحلة من رصد المعنى هي تالية للمرحلة الأساسية التي تقوم على استجلاء المعنى كما هو، في الجملة والمقطع والنصّ، قبل الوصول الى تبيان علاقاته بالسياق والمقام.

على كلّ، توضيح العلاقة بين المعنى والسياق تبتدىء بشكل أوضح إذا ما ذهبنا مذهب بريeto L. Prieto في تقسيم المعنى الى قسمين :

- المعنى الذي يتكوّن من النصّ، أو المرسلّة أساساً،
- والمعنى الذي ينشأ عن معرفتنا بالظروف التي أُلّف فيها النصّ، أو قيلت فيه المرسلّة، ففي قولنا مثلاً «كان الحصان يقفز في البريّة»، يتحصّل معنى هذا القول من القول نفسه، أمّا في قولنا «سأتي للعشاء عندك السبت المقبل» فمعنى القول هنا لا يتحصّل من القول نفسه،

ولا بدّ لنا للامساك به وجلائه، أن نعرف هويّة الذي سيأتي ونتقرّى  
زمن الموعد برجعونا الى سياق القول وظروف وروده.

نخلص من هذا، الى أنّ تحديد معنى اللفظة أو الجملة، أو المقطع ليس  
بالأمر اليسير كما يُظنّ، فنحن تبعاً لنوعيّة هذه اللفظة أو تلك، هذا الكلام  
أو ذاك قد نضطرّ للأخذ بالاعتبار جملة أمور تؤثر في تحديد هويّة المعنى.  
وهي<sup>٨</sup>:

— **الاوليّة النظميّة** : ونعني بها محيط الكلمة، أي ما يسبق الكلمة  
ويلحقها من كلمات.

— **الاوليّة الاستبداليّة** : ونعني بها ذكرى الكلمات التي كان يمكن أن  
تحلّ محلّها.

— **الاوليّة المقاميّة** : ونعني بها الظروف المحيطة بقول الكلمة وزمانها  
ومكانها.

— **الاوليّة الإيمائيّة** : ونعني بها ما يمكن أن ترمز إليه هذه الكلمة عند  
هذا أو ذاك من الأفراد. فكلمة «حرب» يتشكّل معناها، من العناصر  
التالية :

أ — منطقيّة مجموعة السمات التي تميّز الكلمة منطقيّاً وبعيداً عن  
أيّ سياق أو مقام،

وهي قتال مسلّح / بين دولتين / أو شعبين.

ب — سياقيّة مجموعة سمات متميّزة سياقيّاً يأتي على ذكرها القاموس.  
وهي أمّا تكون نظميّة، باعث الحرب، حرب صغيرة، على  
أبواب الحرب،

وأما تكون استبداليّة، نزاع مسلّح، اعتداء...

ج — مقاميّة وإيمائيّة مجموعة سمات مقاميّة وأخرى إيمائيّة. فكلمة  
حرب تعني للبناني غير ما تعنيه للفلسطيني، أو اليهودي.

٨. H. MESCHOMIC : «Essai sur le champ lexical du mot», idée dans les cahiers de lexicologie,  
n° 5, 1964.

## ٦. الكلمة في الحقل الدلالي

يُميّز الألسنيّون عادة بين نوعين من الحقول : الحقول اللفظية *champs lexicaux* ويراد بها مجموعة الكلمات التي تبتدعها اللغة في مجال تحديد مختلف الجوانب التي تتعلّق بعلم من العلوم أو تتّصل بفكرة أو شيء ما. فيقولون مثلاً الحقل اللفظي للسيّارة، أو للطيران، أو للمآكل والأزياء. والحقول الدلالية *champs sémantiques* ويراد بها مجموع استعمالات الكلمة. استعمالات تعطي الكلمة شحنات دلالية خاصّة تبعاً لورودها في هذا السياق أو ذاك <sup>٩</sup>.

لكن قبل الشروع في عرض أسس هذه الحقول على الصعيد النظري ومساهماتها على الصعيد التطبيقي، نتوقّف قليلاً لمراجعة بعض المفاهيم التي تتعلّق بها مباشرة، نعني المشترك اللفظي، المجانسة، الترادف والتضاد.

### ١.٦ المشترك اللفظي

لا شكّ أنّ مفهوم الدلالة من أهمّ المفاهيم التي قام عليها علم اللغة الحديث، أو الألسنيّة. لكن على الرغم من هذه الأهميّة، فإنّ ما تطرحه الدلالة من مشكلات يبقى الهاجس الأكبر لهؤلاء العلماء في أبحاثهم. لقد حدّد سوسور الدلالة أو الإشارة *signe* بأنها اتحاد بين دالّ (الصورة الصوتيّة) ومدلول (المفهوم)، لكن ما أن يبدأ الباحث في تعداد الدلالات التي تشتمل عليها لغته حتى يصطدم بمجملّة صعوبات تتعلّق بحدود الدلالة، وعلاقتها بالعالم الخارجي. أضف الى ذلك ما يُصادف من مشكلات في معالجته للتكوين الداخلي للدلالة، فقد تحمل الدلالة الواحدة عدّة معانٍ، وقد تترادف مع غيرها من الدلالات، أو قد تذهب مذهباً تضادياً مع سواها. من بين المشكلات التي تطرحها دراسة الدلالة مشكلة المشترك اللفظي، التي تجعل للدلالة الواحدة، أو لللفظ الواحد أكثر من معنى. كقولنا مثلاً الخال هو أخ الأم، وهو الشامة في الوجه، وهو الأكمة الصغيرة. والمشارك اللفظي، من حيث هو ظاهرة لغويّة يرتبط بحاضر اللغة أكثر مما يرتبط بماضيها لأن اللفظ الواحد الذي يجعل أكثر من معنى هو ابن زمان لغوي معيّن، لا يلبث

A. GREIMAS : *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966.



أن يتبدّل ويتغيّر بفعل العوامل التي تطرأ على اللغة في هذا الزمان أو ذاك فتخصّص دلالة المعنى، أو تعمّمه، أو تغيّر مجال استعماله.  
ونحن لو بحثنا في أسباب هذه الظاهرة التي تعرفها جميع لغات العالم، لوجدنا أنه يمكن ردها الى الأسباب التالية :

### الاشتقاق

فمن الفعل نشقّ اسماً وصفةً وبذلك نحافظ على اللفظ الأساسي عبر معانٍ متعدّدة (الخال ...)

### المجاز

إذ بواسطة وجوهه المتعدّدة، الاستعارة المجاز المرسل إلخ.، نلاحظ تشابهاً بين ظاهرتين ولكن نستعمل لفظاً واحداً للدلالة عليهما. (زرّ الورد، زرّ القميص، زرّ الباب).

### التعريب

حيث تعرف اللفظة استعمالات متعدّدة بفعل تأثرها باللغات الأجنبية. فنحن نستعمل لفظة «عملية» في مجالات متعدّدة فنقول : قام بعملية حسابية، أجرى عملية جراحية، تصدّى لعملية عسكرية.

إنّ الحديث عن أسباب الظاهرة اللغوية التي عرفناها بالمشارك اللفظي، لا بدّ لكي يُستكمل أن نتحدّث عن وسائل إزالة اللبس الذي تحدّثه في الكلام.

لقد أشرنا سابقاً الى أهميّة السياق في تحديد معنى اللفظ، وهنا لا بدّ من التذكير به. فاللبس الذي يخيّم على الكلام بفعل حدوث المشارك اللفظي، قادر السياق أن يزيله. فالدالّ في الواقع لا يتغيّر عندما يتغيّر المعنى، وإنّما الذي يتغيّر هو السياق وبالتالي فإنّه هو الذي سيحدّد المعنى المراد للدالّ الواحد مهما تعدّدت استعمالاته.

### ٦.٢ الترادف

إذا كان المشترك اللفظي ينشأ من وجود لفظ واحد للدلالة على أمرين مختلفين، أو بالأحرى معنيين مختلفين، فإنّ الترادف هو على العكس، ينشأ من وجود عدّة ألفاظ تدلّ على أمر واحد، أو بالأحرى على معنى واحد.

بكلمة أخرى المشترك اللفظي، حده دالّ واحد يحمل عدّة مدلولات. أمّا الترادف فحده عدّة دالات تحمل مدلولاً واحداً، كقولنا مثلاً المجلس، المحفل، الندى، المجتمع الموسم. حيث نجد عدّة دالات تؤدّي مدلولاً واحداً. لقد درجت العادة على اعتبار الترادف ظاهرة لغويّة عرفت جميع اللغات، وذلك لتعدّد الطبقات الزمنيّة داخل اللغة الواحدة. فالعربيّة التي هي من أصل ساميّ تعدّدت لهجاتها، وأثر ذلك بين في القرآن. كما داخلها الكثير من الألفاظ المستعارة من لغة الفرس والهنود واليونان. نتبيّن ذلك بسهولة عبر قراءتنا للكتب التي ألّفت حول الغريب والدخيل في اللغة العربيّة، يضاف الى ذلك ما دخل على عربيّة اليوم من ألفاظ جاءتها بفعل التعامل الاقتصادي، والاحتكاك الثقافي.

هذا التداخل في أصول اللغات العربيّة وغير العربيّة، مع اعترافنا المحدود بوجوده، ننظر اليه على ضوء علم اللغة الحديث نظرة مغايرة<sup>١٠</sup>. يذهب علماء المنطق الى أنّ الصنف *classe* هو مجموعة من الأشياء التي تحدّد بأنها تمتلك مجتمعة أو منفصلة مجموعة من الصناعات المشتركة. فكلمة «مقعد» التي تعرّف بأنها أشياء مصنوعة للجلوس تشتمل على مجموعة من الصفات المشتركة يسمّيها علماء المنطق مفهوم المقعد *comprehension* (في الألسنيّة نسميها السمات *sémèmes*)، أمّا مجموعة الأشياء المجردة أو الملموسة التي تومىء إليها لفظة المقعد فيسمّونها امتداد اللفظ *extension*، (في الألسنيّة نسميها مرجعيّة الكلمة *référent* أو الشيء المعنى). إذا اعتبرنا من هذا القبيل أنّ الصنف ألف (مثلاً كرسي) والصنف باء (مثلاً مقعد) يقيمان نوعاً من العلاقة بينهما، لفرض علينا أن نعتبر أيضاً أنّ الامتداد في المفهوم هو جزء من المفهوم بالذات بمعنى أنّ الكرسي هي جزء من المقعد، وبذلك نقرّ أنّ الكرسي هي الجنس، والمقعد هو النوع. ذلك أنّ جميع الكراسي هي مقاعد، وليست كل المقاعد هي كراسي، لأن المقعد له امتداد أكثر من الكرسي الأمر الذي يترتب عليه أنّ الكرسي تشتمل على صفات مشتركة أكثر مما يشتمل عليه المقعد، وبالتالي فمفهومها أكبر. وهكذا نرى أنّ النوع والجنس قد ينتظمان في سلاسل تراتبيّة بشكل

G. MATORE : *La méthode en lexicologie, domaine français*, Didier, Paris 1953.

يتبين فيه أنّ نوع مجموعة من الكلّيات يمكن أن يبرز بشكل جنس في سلسلة أكثر تجزئاً. فكلمة وطيفة مثلاً (مقعد وطيء قرب النار) نعتبرها جنساً من بين أنواع الكراسي التي تعتبر بدورها جنساً من بين أنواع المقاعد، التي تعتبر بدورها جنساً من بين أنواع الأثاث، التي تعتبر بدورها جنساً من بين الأشياء المصنوعة، التي تعتبر بدورها جنساً من بين أنواع الأشياء المحسوسة أو المجردة. من جهة ثانية، يرى علماء المنطق أنّ الصنف الذي هو مجموعة من الأشياء التي تمتلك صفات مشتركة يمتلك في الآن نفسه صفات مغايرة، أو بالأحرى سمات متميزة.

فالسّمات المتميزة التي تفرّق بين الكرسي والمقعد يسمّونها الفارق النوعي، وهي التي تفصل بين الكلمتين، وإن ترادفتا في سماتهما المشتركة، أضف إلى ذلك اعتبارهما أنّ النوع يتضمّن الجنس من حيث الامتداد فكلمة مقعد تتضمن كلمة كرسي، وكلمة كرسي تتضمن من حيث المفهوم كلمة المقعد. يمكننا القول على ضوء ما تقدّم أنّ الكلمات داخل الكلام يمكن أن توجد في حالة ترادف إذا ما كانت تشتمل في الآن نفسه على ما أسميناه بالسّمات المشتركة، التي تنشأ من انتماء هذه الكلمات لنوع واحد، ولفوارق نوعية واحدة. وفي مثل هذه الحالة، لا بدّ أن تكون قابلة لأن تحلّ الواحدة منها مكان الأخرى. لكن نستدرك هنا لنقول: إنّ الترادف التام الذي هو اتحاد تام في المعنى يندر حصوله. وكلّ ما نقع عليه في هذا المجال ترادف لا أكثر ولا أقلّ<sup>١١</sup>.

### ٣.٦ التضادّ

يعتبر التضادّ من الظواهر اللغوية الأكثر ارتباطاً بتوزيع الألفاظ في اللغة تبعاً لمحوري النظم والاستبدال. هذا، وقد عرفت العريّة هذه الظاهرة، كما عرفت المشترك اللفظي، والترادف.

يحدّد التضادّ بأنّه نوع من العلاقة بين المعاني، بل ربّما كانت العلاقة أقرب إلى الذهن من أيّة علاقة أخرى. فبمجرّد ذكر معنى من المعاني نرى في الحال أنّه يستدعي ضده ولا سيّما بين الألوان. فذكر البياض يستحضر في الذهن ذكر السواد. ذلك أنّ علاقة الضديّة من أوضح الأشياء في تداعي

١١. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، بيروت ١٩٧٠.

المعاني، فإذا جاز أن تعبّر الكلمة الواحدة عن معنيين بينهما علاقة، فمن باب أولى جواز تعبيرها عن معنيين متضادين. لأنّ استحضار أحدهما في الذهن يستتبع عادة استحضار الآخر. يعتبر علماء الدلالة أنّ بعض الألفاظ التي يطلق عليها اسم التضادّ تخضع لنوع معيّن من العلاقات المتبادلة فيما بينها، من ذلك :

#### ٤.٦ المقابلة

فلفظة باع لا يمكن أن توجد من دون وجود لفظة اشترى، ولا قيمة لهذه اللفظة من دون الأخرى. هذه الظاهرة، أي ظاهرة المقابلة، تظهر بشكل أوضح في مجال التبادل والعلاقات العائليّة، فالإنسان لا يستطيع أن يقترض من دون وجود مقرض. والرجل لا يستطيع أن يقول هذه امرأتي إلا إذا كانت المرأة تستطيع القول عنه هذا زوجي. من هنا، فإنّ اللفظتين رجل / امرأة تنفي الواحدة منهما الأخرى بمعنى أنّ الرجل لا يمكن أن يكون الزوج والزوجة في الآن نفسه.

#### ٥.٦ التكامل

إنّ التأكيد على وجود الحياة يفترض غياب الموت، ولا حالة وسطى بين الاثنين. إنّ علاقة التكامل بين الألفاظ هي الشكل الثنائي لمفهوم المخالفة أو التعارض الذي يمكن أن يحتوي على عدّة ألفاظ، كالرتبة في سلم الرتب العسكرية مثلاً. والأجوبة التي تعطى في الاستمارات الاحصائيّة.

#### ٦.٦ التضادّ البسيط

في مثل هذا النوع من التضادّ نقع على ألفاظ تنفي الواحدة منها الأخرى. فلفظة صقيع تنفي لفظة سخونة. لكن نفي الصقيع لا يكون دائماً بالسخونة، وإنّما بعدّة ألفاظ تتوسّط اللفظتين بارد — ندى — فاتر. إنّ التضادّ يحدث غالباً في الألفاظ التي تعبّر عن النوعيّات، والقيم. جميل / بشع، سيّء / جيّد، قليل / كثير، كبير / صغير، شمال / يمين الخ.

## حقوق الألفاظ الدلالية

### ١. مقدمة

تحاول هذه الدراسة أن تتبّع حقول دلالة لفظة وجود في معجم لسان العرب لابن منظور ومعجم تاج العروس للزبيدي، ومعجم محيط المحيط للبستاني. وهي في تتبعها تحاول أن ترصد معنى كلمة «وجود» في جميع تقلباتها في القديم والحديث بحثًا عن المنطقة التي تعيش فيها هذه الكلمة العزيزة على الفلاسفة، وبحثًا عن حدودها، وحدود الكلمات المجاورة لها. وقد استعنا في تحديد كلمة وجود بالمنهج اللغوي lexicologique الذي اعتمده آلان راي<sup>١</sup> A. Rey، ولويس غيلبار<sup>٢</sup> L. Gilbert، وكلود ديويو<sup>٣</sup> Cl. Dubois وجاكولين بيكوش<sup>٤</sup> J. Picoche. هذا المنهج كما أشرنا في مناسبة سابقة يعتمد تقنيات خاصّة في الدخول إلى جذر الكلمة، وتبيان معناها من خلال الحقل اللغوي الذي تنتمي إليه.

### كلمة وجود في لسان العرب لابن منظور

وجد : وجد مطلوبه والشيء لغة عامرية لا نظير لها في باب المثال؛  
يَجِدُهُ وَجُودًا وَيَجِدُهُ أَيضًا، بالضم، قال لبيد وهو عامريّ :

١. أنظر : A. REY : *Le lexique : images et modèles, du dictionnaire à la lexicologie*, A. Colin, Paris 1977.

٢. أنظر : L. GUILBERT : *La créativité lexicale*, Larousse, Paris 1975.

٣. أنظر : C. DUBOIS : *Introduction à la lexicographie, le dictionnaire*, Larousse, Paris 1971.

٤. أنظر : J. PICOCHÉ : *Précis de lexicologie française*, F. Nathan, Paris 1977.

لو شئت قد نَقَعَ الْفَوَادُ بِشَرَبَةٍ،  
تَدْعُ الصَّوَادِي لَأَيُّجُدَنَّ غَلِيلًا  
بِالْعَذِبِ فِي رَضْفِ الْقِلَاتِ مَقِيلَةً  
قِضُّ الْأَبَاطِحِ، لَا يَزَالُ ظَلِيلًا

قال ابن برّي : الشعر لجرير وليس  
للبيد كما زعم. وقوله : نَقَعَ الْفَوَادُ  
أي روي. يقال نَقَعَ الْمَاءُ الْعَطَشَ  
أَذْهَبَهُ نَقْعًا وَنَقَوْعًا فِيهِمَا، وَالْمَاءُ النَّاقِعُ  
الْعَذْبُ الْمُرْوِي. وَالصَّادِي :  
العطشان. والغليل : حَرُّ الْعَطَشِ،  
وَالرَّضْفُ : الْحِجَارَةُ الْمَرْضُوفَةُ.  
وَالْقِلَاتُ : جَمْعُ قَلْتٍ، وَهُوَ نَقْرَةٌ فِي  
الْجَبَلِ يُسْتَنْقَعُ فِيهَا مَاءُ السَّمَاءِ.  
وقوله : قِضُّ الْأَبَاطِحِ، يريد أنها  
أَرْضُ خَصْبَةٍ وَذَلِكَ أَعَذِبٌ لِلْمَاءِ  
وَأَصْفَى.

قال سيبويه : وقد قال ناس من  
العرب : وَجَدَ يَجْدُ كَأَنَّهُمْ حَذَفُوهَا  
مِنْ يَوْجُدُ؛ قَالَ : وَهَذَا لَا يَكَادُ  
يُوجَدُ فِي الْكَلَامِ، وَالْمَصْدَرُ وَجْدًا  
وَجْدَةً وَوُجْدًا وَوُجُودًا وَوُجْدَانًا  
وَإِجْدَانًا؛ الْأَخِيرَةُ عَنْ ابْنِ الْأَعْرَابِيِّ،  
وَأَنشَدَ :

وَأَخْرَ مُلْتَاثَ، يَجْرُ كِسَاءَهُ،  
نَقَى عَنْهُ إِجْدَانُ الرَّقِيقِ الْمَلَاوِيَا  
قَالَ : وَهَذَا يَدُلُّ عَلَى بَدَلِ الْهَمْزَةِ  
مِنْ الْوَاوِ الْمَكْسُورَةِ كَمَا قَالُوا الْإِدَّةُ فِي  
وَلَدَةٍ.  
وَأَوْجَدَهُ إِيَّاهُ : جَعَلَهُ يَجْدُهُ؛ عَنْ  
الْليحياني؛ وَوَجَدْتَنِي فَعَلْتُ كَذَا

وكَذَا، وَوَجَدَ الْمَالَ وَغَيْرَهُ يَجْدُهُ  
وَجْدًا وَوُجْدًا وَجِدَةً. التَّهْذِيبُ :  
يُقَالُ وَجَدْتُ فِي الْمَالِ وَجْدًا وَوُجْدًا  
وَوُجْدًا وَوُجْدَانًا وَجِدَةً أَيْ صِرْتُ  
ذَا مَالٍ؛ وَوَجَدْتُ الضَّالَّةَ وَجْدَانًا.  
قَالَ : وَقَدْ يَسْتَعْمَلُ الْوُجْدَانُ فِي  
الْوُجْدِ؛ وَمِنْهُ قَوْلُ الْعَرَبِ : وَجْدَانُ  
الرَّقِيقِ يُعْطَى أَفْنَ الْأَفِينِ. وَفِي  
حَدِيثِ اللَّقْطَةِ : أَيُّهَا النَّاشِدُ، غَيْرُكَ  
الْوَاكِدُ؛ مِنْ وَجَدَ الضَّالَّةَ يَجْدُهَا.  
وَأَوْجَدَهُ اللَّهُ مَطْلُوبَهُ أَيْ أَظْفَرَهُ بِهِ.  
وَالْوُجْدُ وَالْوُجْدُ وَالْوُجْدُ : الْيَسَارُ  
وَالسَّعَةُ. وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزُ :  
أَسْكِنُوهُمْ مِّنْ حَيْثُ سَكَنْتُمْ مِنْ  
وَجْدِكُمْ؛ وَقَدْ قَرِئَ بِالثَّلَاثِ، أَيْ  
مِنْ سَعَتِكُمْ وَمَا مَلَكَتُمْ، وَقَالَ  
بَعْضُهُمْ : مِنْ مَسَاكِنِكُمْ.

وَالْوَاكِدُ : الْغَنِيُّ؛ قَالَ الشَّاعِرُ :

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْغَنِيِّ الْوَاكِدِ

وَأَوْجَدَهُ اللَّهُ أَيْ أَغْنَاهُ. وَفِي أَسْمَاءِ  
اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ : الْوَاكِدُ، هُوَ الْغَنِيُّ  
الَّذِي لَا يَفْتَقِرُ. وَقَدْ وَجَدَ يَجْدُ جِدَةً  
أَيْ اسْتَغْنَى غَنًى لَا فَقْرَ بَعْدَهُ. وَفِي  
الْحَدِيثِ : أَيْ الْقَادِرُ عَلَى قَضَاءِ دَنِّهِ.  
وَقَالَ : الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَوْجَدَنِي بَعْدَ  
فَقْرٍ أَيْ أَغْنَانِي، وَأَجَدَنِي بَعْدَ ضَعْفٍ  
أَيْ قَوَّانِي. وَهَذَا مِنْ وَجْدِي أَيْ  
قُدْرَتِي. وَتَقُولُ : وَجَدْتُ فِي الْغِنَى  
وَالْيَسَارِ وَجْدًا وَوُجْدَانًا. وَقَالَ أَبُو  
عَبِيدٍ : الْوَاكِدُ الَّذِي يَجْدُ مَا يَقْضِي

به دينه. ووَجَدَ الشيءَ عن عَدَمٍ،  
فهو موجود، مثل حُمٍّ فهو محموم؛  
وأوجدَه الله ولا يقال وجدَه، كما لا  
يقال حَمَه.

ووَجَدَ عليه في الغَضَبِ يَجِدُ  
ويَجِدُ وَجْدًا وَجْدَةً وموجدةً  
ووَجْدَانًا : غضب. وفي حديث  
الايمن : إني سائلك فلا تَجِدْ عليَّ  
أي لا تَغْضَبْ من سؤالي؛ ومنه  
الحديث : لم يَجِدِ الصائم على  
المُفتر، وقد تكرر ذكره في الحديث  
اسمًا وفعلاً ومصدرًا؛ وأنشد  
الليحياني قول صخر الغيِّ

كَلَانَا رَدَّ صَاحِبِهِ يَبَاسٍ  
وَتَأْنِيبٍ، ووَجْدَانٍ شَدِيدٍ

فهذا في الغضب لأن صَخَرَ الغيِّ  
أَيَاسَ الحَمَامَةِ من ولدها فَعْضِبَتْ  
عليه، ولأن الحمامة أَيَاسَتَه من ولده  
فَعْضِبَ عليها. ووَجَدَ به وَجْدًا : في  
الحُبِّ لا غير، وإنه لَيَجِدُ بفلانة  
وَجْدًا شديدًا إذا كان يَهْوَاهَا وَيُحِبُّهَا  
حُبًّا شديدًا. وفي الحديث، حديث  
ابن عُمر وعُينة بن حِصْن : والله ما  
بطنها بوالد ولا زوجها بواجد أي  
أنه لا يحبها؛ وقالت شاعرة من  
العرب وكان تزوجها رجل من غير  
بلدها فَعَتَنَ عنها :

مَنْ يُهْدِي لِي مِنْ مَاءٍ بَقْعَاءَ شَرْبَةٍ،  
فَإِنْ لَهُ مِنْ مَاءٍ لَيْنَةٌ أَرْبَعًا  
قد زادني وَجْدًا بَقْعَاءَ أَنِّي

وَجَدْتُ مَطَايَانَا لَيْنَةً ظُلْمًا  
فَمَنْ مُبْلَغٌ تَرْبِيٍّ بِالرَّمْلِ أَنِّي  
بَكَيْتُ، فلم أتركْ لِعَيْنِي مَدْمَعًا؟  
نقول من أهدى لي شربة من ماءٍ  
بَقْعَاءَ على ما هو به من مرارة الطعم  
فإن له من ماءٍ لَيْنَةً على ما هو به  
من العذوبة أَرْبَعَ شربات، لأن بقعاء  
حبيبة إليَّ إذ هي بلدي وموَلَدِي،  
ولَيْنَةٌ بَغِيضَةٌ إليَّ لأن الذي تزوجني  
من أهلها غير مأمون عليَّ؛ وإنما  
تلك كناية عن تشكيها لهذا الرجل  
حين عَتَنَ عنها؛ وقولها : لقد زادني  
حُبًّا لبلدي بقعاء هذه أن هذا الرجل  
الذي تزوجني من أهل لينة عن  
عني فكان كالمطية الظالعة لا تحمل  
صاحبها؛ وقولها : فمن مبلغ تربيِّ  
(البيت) نقول : هل من رجل يبلغ  
صاحبتي بالرمل أن بعلي ضعف عني  
وعن، فأوحشني ذلك إلى أن  
بكيت حتى قَرَحَتْ أجناني فرالت  
المدامع ولم يزل ذلك الجفن الدامع؛  
قال ابن سيده : وهذه الأبيات قرأتها  
على أبي العلاء صاعد بن الحسن في  
الكتاب الموسوم بالفصوص. ووَجَدَ  
الرجل في الحزن وَجْدًا (بالفتح)  
ووَجَدَ، كلاهما في الليحياني : حَزَنَ.  
وقد وَجَدْتُ فلانًا فأنا أَجِدُ وَجْدًا،  
وذلك في الحزن.

وتَوَجَّدْتُ لفلان أي حَزَنْتُ له.  
أبو سعيد : تَوَجَّدَ فلان أمر كذا إذا

شكاه، وهم لا يَتَوَجَّدُونَ سهر  
ليلهم ولا يشكون ما مسهم من  
مشقته.

## كلمة وجود في تاج العروس للزبيدي

[و ج د]\*

في باب المِثَال، كذا في ديوان  
الأدب للفارابي، والمصباح، وزاد  
الفيومي : وَوَجْهَ سُقُوطِ الْوَاوِ عَلَى  
هذه اللغة وَقَوْعُهَا فِي الْأَصْلِ بَيْنَ بَاءِ  
مفتوحة وكسرة، ثم ضُمَّتِ الْجِيمُ  
بعد سُقُوطِ الْوَاوِ مِنْ غَيْرِ إِعَادَتِهَا،  
لعدم الاعتداد بالعارض، (وَوَجْدًا)،  
بفتح فسكون (وَجْدَةً)، كَعِدَّة،  
(وَوُجْدًا)، بِالضَّمِّ، (وَوُجُودًا)،  
كقُعُود، (وَوُجْدَانًا وإِجْدَانًا،  
بِكُسْرِهِمَا)، الْأَخِيرَةُ عَنْ ابْنِ  
الْأَعْرَابِيِّ (أَدْرَكَه)، وَأَنْشَدَ :

وَأَخَّرَ مُلْتَاثَ يَجْرُ كِسَاءَهُ  
نَفَى عَنْهُ إِجْدَانُ الرَّقِيقِ الْمَلَاوِيَا<sup>١</sup>  
قال : وهذا يَدُلُّ عَلَى بَدَلِ الْهَمْزَةِ  
مِنِ الْوَاوِ الْمَكْسُورَةِ، كَمَا قَالُوا إِلْدَةً فِي  
وِلْدَةٍ. واقتصر في الفصحح على  
الوُجْدَانِ، بِالْكَسْرِ، كَمَا قَالُوا فِي  
أَنْشَدَ<sup>٢</sup> : نِشْدَانِ، وَفِي كِتَابِ الْأَبْنِيَّةِ

(وَجَدَ الْمَطْلُوبَ) وَالشَّيْءَ  
(كَوَعَدَ) وَهَذِهِ هِيَ اللُّغَةُ الْمَشْهُورَةُ  
الْمُتَّفَقُ عَلَيْهَا (و) وَجَدَهُ مِثْلَ (وَرِمَ)  
غَيْرِ مَشْهُورَةٍ، وَلَا تُعْرَفُ فِي  
الدَّوَاوِينِ، كَذَا قَالَهُ شَيْخُنَا، وَقَدْ  
وَجَدْتُ الْمَصْنُفَ ذَكَرَهَا فِي الْبَصَائِرِ  
فَقَالَ بَعْدَ أَنْ ذَكَرَ الْمَفْتُوحَ : وَوَجَدَ،  
بِالْكَسْرِ، لُغَةً، وَأَوْرَدَهُ الصَّاعِقَانِي فِي  
التَّكْمِلَةِ فَقَالَ : وَجَدَ الشَّيْءَ،  
بِالْكَسْرِ، لُغَةً فِي وَجَدَهُ (يَجِدُهُ  
وَيَجِدُهُ، بِضَمِّ الْجِيمِ)، قَالَ شَيْخُنَا :  
ظَاهِرُهُ أَنَّهُ مُضَارِعٌ فِي اللَّغَتَيْنِ  
السَّابِقَتَيْنِ، مَعَ أَنَّهُ لَا قَائِلَ بِهِ، بَلْ  
هَاتَانِ اللَّغَتَانِ فِي مُضَارِعِ وَجَدَ  
الضَّالَّةِ وَنَحْوِهَا، الْمَفْتُوحِ، فَالْكَسْرِ  
فِيهِ عَلَى الْقِيَاسِ لُغَةً لِجَمِيعِ الْعَرَبِ،  
وَالضَّمُّ مَعَ حَذْفِ الْوَاوِ لُغَةً لِبَنِي  
عَامِرِ بْنِ صَعْصَعَةَ، (وَلَا نَظِيرَ لَهَا)

١. اللسان

٢. في مطبوع التاج «أنشد»



لابن القطّاع : وَجَدَ مَطْلُوبَهُ يَجِدُهُ  
وُجُودًا وَيَجِدُهُ أَيْضًا بِالضَّمِّ لُغَةً  
عَامَرِيَّةً لَا نَظِيرَ لَهَا فِي بَابِ الْمَثَلِ،  
قَالَ لَبِيدٌ وَهُوَ عَامِرِيُّ :

لَمْ أَرِ مِثْلَكَ يَا أُمَامَ خَلِيلًا

أَبِي بِحَاجَتِنَا وَأَحْسَنَ قِيلًا  
لَوْ شِئْتُ قَدْ نَفَعُ الْفَوَازُ بِشَرِيَّةٍ  
تَدْعُ الصَّوَادِي لَا يَجِدُنْ غَلِيلًا  
بِالْعَذَبِ مِنْ رَضْفِ الْقِلَابِ مَقِيلَةً  
قَضَّ الْأَبَاطِخَ لَا يَزَالُ ظَلِيلًا ١

وَقَالَ ابْنُ بَرِّي : الشَّعْرُ لِحْزِيرٍ  
وَلَيْسَ لِلْبَيْدِ، كَمَا زَعَمَ الْجَوْهَرِيُّ.  
قُلْتُ : وَمِثْلُهُ فِي الْبَصَائِرِ لِلْمُصَنِّفِ  
وَقَالَ ابْنُ عُدَيْسٍ : هَذِهِ لُغَةٌ بَنِي  
عَامِرٍ، وَالْبَيْتُ لِلْبَيْدِ، وَهُوَ عَامِرِيُّ،  
وَصَرَّحَ بِهِ الْفَرَّاءُ، وَنَقَلَ الْقَزَّازُ فِي  
الْجَامِعِ عَنْهُ، وَحَكَاهَا السِّيَرافِيُّ أَيْضًا  
فِي كِتَابِ الْإِقْنَاعِ، وَاللَّحْيَانِيُّ فِي  
نَوَادِرِهِ، وَكُلُّهُمْ أَنْشَدُوا الْبَيْتَ،  
وَقَالَ الْفَرَّاءُ : وَلَمْ نَسْمَعْ لَهَا بِنَظِيرٍ،  
زَادَ السِّيَرافِيُّ : وَيُرْوَى : يَجِدُنْ،  
بِالْكَسْرِ، وَهُوَ الْقِيَاسُ، قَالَ  
سَيَبَوِيهِ : وَقَدْ قَالَ نَاسٌ مِنَ الْعَرَبِ  
وَجَدَ يَجِدُ، كَأَنَّهُمْ حَذَفُوهَا مِنْ  
يُوجِدُ، قَالَ : وَهَذَا لَا يَكَادُ يُوجَدُ  
فِي الْكَلَامِ. قُلْتُ : وَيَفْهَمُ مِنْ كَلَامِ  
سَيَبَوِيهِ هَذَا أَنَّهَا لُغَةٌ فِي وَجَدَ بِجَمِيعِ

مَعَانِيهِ، كَمَا حَزَمَ بِهِ شَرَّاحُ الْكِتَابِ،  
وَنَقَلَ ابْنُ هِشَامٍ اللَّحْمِيُّ فِي شَرْحِ  
الْفَصِيحِ، وَهُوَ ظَاهِرُ كَلَامِ الْأَكْثَرِ،  
وَمُقْتَضَى كَلَامِ الْمُصَنِّفِ أَنَّهَا  
مَقْصُورَةٌ عَلَى مَعْنَى وَجَدَ الْمَطْلُوبَ  
وَوَجَدَ عَلَيْهِ إِذَا غَضِبَ، كَمَا سَيَأْتِي،  
وَوَافَقَهُ أَبُو جَعْفَرٍ اللَّيْلِيُّ فِي شَرْحِ  
الْفَصِيحِ، قَالَ شَيْخُنَا : وَجَعَلَهَا  
عَامَّةً هُوَ الصَّوَابُ، وَيَدُلُّ لَهُ الْبَيْتُ  
الَّذِي أَنْشَدُوهُ، فَإِنْ قَوْلُهُ «لَا يَجِدُنْ  
غَلِيلًا» لَيْسَ بِشَيْءٍ مِمَّا قِيدُوهُ بِهِ، بَلْ  
هُوَ مِنَ الْوِجْدَانِ، أَوْ مِنْ مَعْنَى  
الْإِصَابَةِ، كَمَا هُوَ ظَاهِرٌ، وَمِنْ الْغَرِيبِ  
مَا نَقَلَهُ شَيْخُنَا فِي آخِرِ الْمَادَّةِ فِي  
التَّنْبِيهَاتِ مَا نَصَّه : الرَّابِعُ، وَقَعَ فِي  
التَّسْهِيلِ لِلشَّيْخِ ابْنِ مَالِكٍ مَا  
يَقْتَضِي أَنَّ لُغَةَ بَنِي عَامِرٍ عَامَّةٌ فِي  
اللسانِ مُطْلَقًا، وَأَنَّهُمْ يَضُمُّونَ  
مُضَارِعَتَهُ مُطْلَقًا مِنْ غَيْرِ قَيْدٍ بِوَجَدَ  
أَوْ غَيْرِهِ، فَيَقُولُونَ وَجَدَ يَجِدُ وَوَعَدَ  
يَعِدُ، وَوُلِدَ يَلِدُ، وَنَحْوَهَا، بِضَمِّ  
الْمُضَارِعِ، وَهُوَ عَجِيبٌ مِنْهُ رَحِمَهُ  
اللَّهُ، فَإِنَّ الْمَعْرُوفَ بَيْنَ أَثَمَةِ الصَّرْفِ  
وَعُلَمَاءِ الْعَرَبِيَّةِ أَنَّ هَذِهِ اللُّغَةَ الْعَامَرِيَّةَ  
خَاصَّةٌ بِهَذَا اللَّفْظِ الَّذِي هُوَ وَجَدَ،  
بَلْ بَعْضُهُمْ خَصَّهُ بِبَعْضِ مَعَانِيهِ، كَمَا  
هُوَ صَنِيعُ أَلِي عُبَيْدٍ فِي الْمُصَنِّفِ،

١. الصمحاء البيت الثاني وفي اللسان: الثاني والثالث، والكلمة وفيهما «أنأي بحاجتنا» وفيها أيضاً «وليس البيت للبيد وإنما هو لجرير» والشعر في ديوان جرير قصيدة في ص ٤٥٣ أما ديوان لبيد فهو في ملحقاته عن التاج.

واقترضه كلامُ المصنّف، ولذلك ردَّ  
شراحُ التسهيل إطلاقه وتَعَقُّبُه، قال  
أبو حَيَّان بنو عامر إنما رَوَى عنهم  
ضُمُّ عَيْنٍ مُضَارِعٍ وَجَدَ خَاصَّةً،  
فقالوا فيه يَجُدُّ، بِالضَّمِّ، وأنشدوا :  
« يَدْعُ الصَّوَادِي لَا يَجُدْنَ غَلِيلاً »  
على خلافٍ في رِوَايَةِ الْبَيْتِ، فإن  
السيرافي قال في شرح الكتاب :  
ويُرَوَّى بالكسر، وقد صرَّح الفارابي  
وغيره بِقُصْرِ لُغَةِ بَنِي عَامِرٍ بن  
صَعَصَعَةٍ عَلَى هَذِهِ اللَّفْظَةِ، قال :  
وكذا جَرَى عَلَيْهِ أَبُو الْحَسَنِ بن  
عصفور فقال : وقد شَدَّ عَنْ فَعَلٍ  
الذي فاؤهُ واوُ لَفْظَةً وَاحِدَةً،  
فجاءت بِالضَّمِّ، وهى وَجَدَ يَجُدُّ،  
قال : وأصله يُوْجُدُ فحُذِفَتِ الْوَاوُ،  
لَكُنَّ الضَّمَّةُ هُنَا شَاذَةً، وَالْأَصْلُ  
الْكُسْرُ. قلت : ومثل هذا التعليل  
صرَّح به أَبُو عَلِيٍّ الْفَارَسِيُّ قال :  
ويَجُدُّ كَانَ أَصْلُهُ يُوْجُدُ، مِثْلُ يَوْضُوْ،  
لَكِنَّهُ لَمَّا كَانَ فِعْلٌ يُوْجَدُ فِيهِ يَفْعَلُ  
وَيَفْعَلُ كَمَا نَهَمُ تَوَهَّمُوا أَنَّهُ يَفْعَلُ، وَلَمَّا  
كَانَ فِعْلٌ لَا يُوْجَدُ فِيهِ إِلَّا يَفْعَلُ لَمْ  
يَصِحَّ فِيهِ هَذَا.

(و) وَجَدَ (المالَ وَغَيْرَهُ) يَجِدُهُ  
وَجَدًا، مِثْلُ ثَلَاثَةٍ وَجِدَةٍ، كَعِدَةٍ  
( : اسْتَعْنَى )، هَذِهِ عِبَارَةُ الْمُحْكَمِ،  
وَفِي التَّهْذِيبِ يُقَالُ وَجَدْتُ فِي الْمَالِ  
وُجْدًا وَوَجْدًا وَوَجْدًا وَوَجْدَانًا  
وَجِدَةً، أَيْ صَرْتُ ذَا مَالٍ، قَالَ :

وقد يُسْتَعْمَلُ الْوُجْدَانُ فِي الْوُجْدِ،  
وَمِنْهُ قَوْلُ الْعَرَبِ «وَجْدَانُ الرَّقِيقِ  
يُعْطَى أَقْنُ الْأَقِينِ». قلت : وَجَرَى  
تُعْلَبُ فِي الْفَصِيحِ بِمِثْلِ عِبَارَةِ  
التَّهْذِيبِ، وَفِي نَوَادِرِ اللَّحْيَانِيِّ :  
وَجَدْتُ الْمَالَ وَكُلَّ شَيْءٍ أَجِدُهُ  
وَجْدًا وَوُجْدًا وَوَجْدًا وَجِدَةً، قَالَ  
أَبُو جَعْفَرٍ اللَّبْلِيُّ : وَزَادَ الْيَزِيدِيُّ فِي  
نَوَادِرِهِ وَوُجُودًا، قَالَ : وَيُقَالُ وَجَدَ  
بَعْدَ فَقْرٍ، وَافْتَقَرَ بَعْدَ وَجْدٍ. قلت :  
فكلامُ المصنّف تَبَعًا لِابْنِ سِيدِهِ  
يَقْتَضِي أَنَّهُ يَتَعَدَّى بِنَفْسِهِ. وَكَلَامُ  
الْأَزْهَرِيِّ وَتُعْلَبُ أَنَّهُ يَتَعَدَّى بِنَفْسِهِ،  
قَالَ شَيْخُنَا : وَلَا مَنَافَاةَ بَيْنَهُمَا، لِأَنَّ  
الْمَقْصُودَ وَجَدْتُ إِذَا كَانَ مَفْعُولُهُ  
الْمَالُ يَكُونُ تَصْرِيفُهُ وَمَصْدَرُهُ عَلَى  
هَذَا الْوَضْعِ، وَاللَّهُ أَعْلَمُ. فَنَأْمَلُ،  
انتهى. وَأَبُو الْعَبَّاسِ اقْتَصَرَ فِي  
الْفَصِيحِ عَلَى قَوْلِهِ : وَجَدْتُ الْمَالَ  
وُجْدًا، أَيْ بِالضَّمِّ وَجِدَةً، قَالَ  
شُرَّاحُهُ : مَعْنَاهُ : اسْتَعْنَيْتُ  
وَكَسَبْتُ. قلت : وَزَادَ غَيْرُهُ  
وَجْدَانًا، فَفِي اللِّسَانِ : وَتَقُولُ  
وَجَدْتُ فِي الْغِنَى وَالْيَسَارِ وَوَجْدًا  
وَوُجْدَانًا.

(و) وَجَدَ (عَلَيْهِ) فِي الْعَضْبِ  
(يَجِدُ وَيَجُدُّ)، بِالْوَجْهِينِ، هَكَذَا  
قَالَ ابْنُ سِيدِهِ، وَفِي التَّكْمِلَةِ : وَجَدَ  
عَلَيْهِ يَجُدُّ لُغَةً فِي يَجِدُ، وَاقْتَصَرَ فِي  
الْفَصِيحِ عَلَى الْأَوَّلِ (وَجْدًا) بِفَتْحٍ

فسكون (وَجِدَّةً)، كَعِدَّةٍ،  
(وَمَوْجُودَةً)، وعليه اقتصر ثعلبٌ،  
وذكر الثلاثة صاحب الواعى،  
ووجداناً، ذكره اللحياني في النوادر  
وابن سيده في نص عبارته،  
والعجب من المصنّف كيف  
أسقطه مع اقتفائه كلامه ( :  
غضب). وفي حديث الإيمان : «إني  
سأئلك فلا تجد علي»، أى لا  
تعصب من سؤالي، ومنه الحديث  
«لم يجد الصائم على المفطر» وقد  
تكرر ذكره في الحديث اسماً وفِعْلاً  
ومصدرًا، وأنشد اللحياني قول  
صخر الغي :

كَلَانَا رَدَّ صَاحِبَهُ بِيَّاسٍ  
وَتَأْنِيبٍ وَوَجْدَانٍ شَدِيدٍ ١

فهذا في الغضب، لأن صخر الغي  
أيّاس الحمامة من ولدها فعصبت  
عليه، ولأن الحمامة أيّاسته من ولده  
فعصبت عليها، وقال شراح  
الفصيح : وجدت على الرجل  
موجدة، أى غضبت عليه، وأنا  
واجد عليه، أى غضبان، وحكى  
القرّاز في الجامع وأبو غالب التّياني  
في الموعب عن الفراء أنه  
قال : سمعت بعضهم يقول : قد  
وجد، بكسر الجيم، والأكثر فتحها،  
إذا غضب، وقال الزمخشري عن

الفراء : سمعت فيه موجدة، بفتح  
الجيم، قال شيخنا : وهى غريبة، ولم  
يتعرض لها ابن مالك في الشّواذ، على  
كثرة ما جمع، وزاد القرّاز في  
الجامع وصاحب الموعب كلاهما  
عن الفراء وجدًا، من وجد : غضب  
وفي الغريب المصنّف لأبي عبيد أنه  
يقال : وجد يجد من الموجدة  
والوجدان جميعًا. وحكى ذلك  
القرّاز عن الفراء، وأنشد البيت،  
وعن السيرافي أنه رواه بالكسر،  
وقال : هو القياس، قال شيخنا :  
وإنما كان القياس لأنه إذا انضم الجيم  
وجب ردّ الواو، كقولهم وجه  
يوجه، من الوجاهة، ونحوه.

(و) وجد (به وجدًا)، بفتح  
فسكون، (في الحب فقط)، وإنه  
ليجد بفلانة وجدًا شديدًا، إذا كان  
يَهْوَاهَا وَيُحِبُّهَا حُبًّا شديدًا، وفي  
حديث وفد هوزان قول أبي سُرْد  
«ما بطنها بوالد، ولا زوجه بواجد»  
أى أنه لا يحبها، أوردّه أبو جعفر  
الليلى، وهو في النهاية، وفي  
المحكم : وقالت شاعرة من العرب  
وكان تزوّجها رجل من غير بلدها  
فَعَنَّ عَنْهَا.

وَمَنْ يُهْدِ لِي مِنْ مَاءٍ بَقْعَاءَ شَرْبَةٍ  
فَإِنَّ لَهُ مِنْ مَاءٍ لَيْتَةٍ أَرْبَعًا

١. شرح اشعار الهذليين تحقيق ٢٩٤ وانظر مراجعه فيه.

لَقَدْ زَادَنَا وَجْدًا بَبَقْعَاءَ أَثْنَا  
وَجَدْنَا مَطَايَانَا يَلِينَةً ظُلْعَا

فَمَنْ مُبْلَغُ تَرْبِيٍّ بِالرَّمْلِ أَنَّنِي  
بَكَيْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِعَيْنِي مَدْمَعَا ١

تقول : من أهدى لي شربة ماءٍ  
من بَقْعَاءَ على ما هو به من مرارة  
الطعم فإن له من ماء لينة على ما  
هو به من العذوبة أربع شربات،  
لأن بَقْعَاءَ حَبِيبَةٌ إِلَى إِذْ هِيَ بَلَدِي  
وَمَوْلَدِي، وَلِينَةٌ بَغِضَةٌ إِلَى، لَأَن  
الَّذِي تَزَوَّجَنِي مِنْ أَهْلِهَا غَيْرُ مَأْمُونٍ  
عَلَيَّ. وَإِنَّمَا تِلْكَ كِنَايَةٌ عَنْ تَشْكِيهَا  
هَذَا الرَّجُلُ حِينَ عُنَّ عَنْهَا.

وقولها : لقد زادني [تقول لقد  
زادني] حُبًّا لِبَلَدَتِي بَقْعَاءَ هَذِهِ أُنْ  
هَذَا الرَّجُلُ الَّذِي تَزَوَّجَنِي مِنْ أَهْلِ  
لِينَةٍ عُنَّ عَنِّي، فَكَانَ كَالْمَطِيَّةِ  
الظَّالِمَةِ لَا تَحْمِلُ صَاحِبَهَا،  
وقولها : فَمَنْ مُبْلَغُ تَرْبِيٍّ الْبَيْتِ،  
تقول : هَلْ مِنْ رَجُلٍ يُبْلَغُ صَاحِبَتِي  
بِالرَّمْلِ أَنَّ بَعْلِي ضَعْفٌ عَنِّي وَعُنَّ  
فَأَوْحَشَنِي ذَلِكَ إِلَى أَنْ بَكَيْتُ حَتَّى  
قَرَحَتْ أَجْفَانِي فَزَالَتِ الْمَدَامِعُ، وَلَمْ  
يَزَلْ ذَلِكَ الْجَفْنُ الدَّامِعُ، قَالَ ابْنُ  
سَيِّدِهِ، وَهَذِهِ الْأَبْيَاتُ قَرَأْتُهَا عَلَى أَلِي  
الْعَلَاءِ صَاعِدِ بْنِ الْحَسَنِ فِي الْكِتَابِ

الْمَوْسُومُ بِالْفُصُوصِ.

(وَكَذَا فِي الْحَزْنِ وَلَكِنْ ١ بِكُسْرِ  
مَاضِيَةٍ)، مُرَادُهُ أَنْ وَجَدَ فِي الْحَزْنِ  
مِثْلَ وَجْدٍ فِي الْحُبِّ، أَيْ لَيْسَ لَهُ إِلَّا  
مَصْدَرٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ الْوَجْدُ، وَإِنَّمَا  
يُخَالَفُهُ فِي فِعْلِهِ، فَفِعْلُ الْحُبِّ مَفْتُوحٌ،  
وَفِعْلُ الْحَزْنِ مَكْسُورٌ، وَهُوَ الْمُرَادُ  
بِقَوْلِهِ : وَلَكِنْ بِكُسْرِ مَاضِيَةٍ. قَالَ  
شَيْخُنَا : وَالَّذِي فِي الْفَصِيحِ وَغَيْرِهِ  
مِنَ الْأَمْهَاتِ الْقَدِيمَةِ كَالصَّبْحِ  
وَالْعَيْنِ وَمُخْتَصِرِ الْعَيْنِ اقْتَصَرُوا فِيهِ  
عَلَى الْفَتْحِ فَقَطْ، وَكَلَامُ الْمُصَنِّفِ  
صَرِيحٌ فِي أَنَّهُ إِنَّمَا يُقَالُ بِالْكَسْرِ  
فَقَطْ، وَهُوَ غَرِيبٌ، فَإِنَّ الَّذِينَ  
حَكَّوْا فِيهِ الْكَسْرَ ذَكَرُوهُ مَعَ الْفَتْحِ  
الَّذِي وَقَعَتْ عَلَيْهِ كَلِمَةُ الْجَمَاهِيرِ،  
نَعَمْ حَكَّى اللَّحْيَانِي فِيهِ الْكَسْرَ  
وَالضَّمَّ فِي كِتَابِهِ النُّوَادِرِ، فَظَنَّ ابْنُ  
سَيِّدِهِ أَنَّ الْفَتْحَ الَّذِي هُوَ اللُّغَةُ  
الْمَشْهُورَةُ غَيْرُ مَسْمُوعٍ فِيهِ، وَاقْتَصَرَ  
فِي الْمُحْكَمِ عَلَى ذِكْرِهَا فَقَطْ،  
دُونَ اللُّغَةِ الْمَشْهُورَةِ فِي الدُّوَاوِينِ،  
وَهُوَ وَهْمٌ، أَنْتَهَى. قُلْتُ : وَالَّذِي فِي  
اللسانِ : وَوَجَدَ الرَّجُلُ فِي الْحَزْنِ  
وَيَجْدًا، بِالْفَتْحِ، وَوَجَدَ، كِلَاهُمَا عَنْ  
اللَّحْيَانِيِّ : حَزْنٌ فَهُوَ مُخَالِفٌ لِمَا  
نَقَلَهُ شَيْخُنَا عَنْ اللَّحْيَانِيِّ مِنَ الْكَسْرِ  
وَالضَّمِّ، فَلْيَتَأَمَّلْ، ثُمَّ قَالَ شَيْخُنَا :  
وَإِبْنُ سَيِّدِهِ خَالَفَ الْجُمْهُورَ فَاسْقَطَ  
اللُّغَةَ الْمَشْهُورَةَ، وَالْمُصَنِّفُ خَالَفَ  
ابْنَ سَيِّدِهِ الَّذِي هُوَ مُقْتَدَاهُ فِي هَذِهِ  
الْمَادَّةِ فَاقْتَصَرَ عَلَى الْكَسْرِ، كَأَنَّهُ

١. اللسان ومعجم البلدان (بقعاء) وفيه وتزوجت امرأة من بني عيس في بني أسد ونقلها زوجها إلى ماء لهم  
يقال له لينة موصوف بالعذوبة والغليب وكان زوجها غنيا ففكرته واجتوت الماء فاخطلعت منه وتزوجها رجل  
من أهل بقعاء فأرضاهما وانظر الوحشيات ٢٠٢ ومراجعها ونسبتها وفي اللسان وزادني... أنني وجدت.  
٢. في القاموس «في الحزن لكن»

مُرَاعَاةً لِرَدِيفِهِ الَّذِي هُوَ حَزَنٌ، وَعَلَى  
كُلِّ حَالٍ فَهُوَ قُضُورٌ وَإِخْلَالٌ،  
وَالْكَسْرُ الَّذِي ذَكَرَهُ قَدْ حَكَاهُ  
الْهَجَرِيُّ وَأَنْشَدَ :

فَوَاكِدًا مِمَّا وَجَدْتُ مِنَ الْأَسَى  
لِلَّذِي رَمَيْهِ بَيْنَ الْقَطِيلِ  
الْمُشْدَبِ

قَالَ : وَكَأَنَّ كَسْرَ الْجِيمِ مِنْ  
لُغَتِهِ، فَتَحْصُلُ مِنْ جَمْعٍ كَلَامُهُمْ  
إِنَّ وَجَدَ بِمَعْنَى حَزَنَ فِيهِ ثَلَاثُ  
لُغَاتٍ، الْفَتْحُ الَّذِي هُوَ الْمَشْهُورُ،  
وَعَلَيْهِ الْجُمْهُورُ، وَالْكَسْرُ الَّذِي عَلَيْهِ  
اِقْتَصَرَ الْمُصَنِّفُ وَالْهَجَرِيُّ وَغَيْرُهُمَا،  
وَالضَّمُّ الَّذِي حَكَاهُ اللَّحْيَانِيُّ فِي  
نَوَادِرِهِ، وَنَقَلَهُمَا ابْنُ سَيِّدِهِ فِي  
الْمُحْكَمِ مُقْتَصِرًا عَلَيْهِمَا.

(وَالْوَجْدُ : الْغَمُّ، وَيُقَالُ) : وَفِي  
الْمُحْكَمِ : الْيَسَارُ وَالسَّعَةِ، وَفِي  
التَّنْزِيلِ الْعَزِيزِ «أَسْكِنُوهُمْ مِنْ  
حَيْثُ سَكَنْتُمْ مِنْ وُجُودِكُمْ»<sup>١</sup>  
وَقَدْ قَرِئَ بِالثَّلَاثِ، أَيْ فِي سَعَتِكُمْ  
وَمَا مَلَكَتُمْ، وَقَالَ بَعْضُهُمْ : مِنْ  
مَسَاكِينِكُمْ. قُلْتُ : وَفِي الْبَصَائِرِ :  
قَرَأَ الْأَعْرَاجُ وَنَافِعٌ وَيَحْيَى بْنُ يَعْمَرَ  
وَسَعِيدُ بْنُ جُبَيْرٍ وَطَاوُوسُ بْنُ أَبِي  
عَبِيلَةَ وَأَبُو حَيَّوَةَ : «مِنْ وَجْدِكُمْ»،  
بِالْفَتْحِ، وَقَرَأَ أَبُو الْحَسَنِ رَوْحُ بْنُ  
عَبْدِ الْمُؤْمِنِ : «مِنْ وَجْدِكُمْ»<sup>٢</sup>  
بِالْكَسْرِ، وَابْقَاوَنُ بِالضَّمِّ، انْتَهَى،  
قَالَ شَيْخُنَا : وَالضَّمُّ أَفْصَحُ، عَنْ  
ابْنِ خَالَوَيْهِ، قَالَ : وَمَعْنَاهُ : مِنْ  
طَاقَتِكُمْ وَوُسْعِكُمْ، وَحَكَى هَذَا  
أَيْضًا اللَّحْيَانِيُّ فِي نَوَادِرِهِ.

(و) الْوَجْدُ، بِالْفَتْحِ ( : مُنْقَعُ  
الْمَاءِ )، عَنِ الصَّاعِمِيِّ، وَإِعْجَامُ الدَّالِّ  
لُغَةً فِيهِ، كَمَا سَيَأْتِي (ج وَجَادٌ)،  
بِالْكَسْرِ. (وَأُوجِدَهُ : أَغْنَاهُ).

وَقَالَ اللَّحْيَانِيُّ : أَوْجَدَهُ إِيَّاهُ :  
جَعَلَهُ يَجِدُهُ.  
(و) أَوْجَدَ اللَّهُ (فُلَانًا مَطْلُوبَهُ)،  
أَيْ (أَظْفَرَهُ بِهِ).

(و) أَوْجَدَهُ (عَلَى الْأَمْرِ) : أَكْرَهَهُ  
وَالْجَاءُ، وَإِعْجَامُ الدَّالِّ لُغَةً فِيهِ. (و)  
أَوْجَدَهُ (بَعْدَ ضَعْفٍ : قَوَّاهُ،  
كَأَجَدَهُ) وَالَّذِي فِي اللِّسَانِ :  
وَقَالُوا : الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَوْجَدَنِي  
بَعْدَ فَقْرٍ، أَيْ أَغْنَانِي، وَأَجَدَنِي بَعْدَ  
ضَعْفٍ، أَيْ قَوَّانِي.

(و) عَنِ أَبِي سَعِيدٍ : (تَوَجَّدَ) فُلَانٌ  
(السَّهَرُ وَغَيْرُهُ : شَكَاهُ)، وَهُمْ لَا  
يَتَوَجَّدُونَ سَهَرًا لَيْلَهُمْ وَلَا يَشْكُونَ  
٣ مَا مَسَّهُمْ مِنْ مَشَقَّتِهِ.

(وَالْوَجِيدُ : مَا اسْتَوَى مِنْ  
الْأَرْضِ، ج وَجْدَانٌ، بِالضَّمِّ)،  
وَسَيَأْتِي فِي الْمُعْجَمَةِ.

(وَوُجِدَ الشَّيْءُ (مِنْ الْعَدَمِ))، وَفِي  
بَعْضِ الْأَمْهَاتِ : عَنْ عَدَمٍ، وَمِثْلُهُ  
فِي الصَّحَاحِ (كُغْنِي، فَهُوَ مَوْجُودٌ)  
: حُمٌّ، فَهُوَ مَحْمُومٌ، (وَلَا يُقَالُ :  
وَجَدَهُ اللَّهُ تَعَالَى)، كَمَا لَا يُقَالُ :  
حَمَمَهُ اللَّهُ، (وَإِنَّمَا يُقَالُ : أَوْجَدَهُ اللَّهُ  
تَعَالَى) وَأَحَمَّهُ، قَالَ الْفَيَّومِيُّ :  
الْمَوْجُودُ خِلَافُ الْمَعْدُومِ<sup>٤</sup>،

١. سورة الطلاق الآية ٦

٢. في مطبوع التاج «سعيكم» وصوابه من اللسان.

٣. كذا أيضًا في النسخ ولعلها «.. في فهم، لا يشكون..»

٤. بهامش مطبوع التاج «عبارة المصباح : الوجود خلاف مدم».

وَأَوْجَدَ اللَّهُ الشَّيْءَ مِنَ الْعَدَمِ فَوُجِدَ  
فَهُوَ مَوْجُودٌ، مِنَ التَّوَادُرِ، مِثْلُ أَجَنَّهُ  
اللَّهُ فَجُنَّ فَهُوَ مَجْنُونٌ، قَالَ شَيْخُنَا  
: وَهَذَا الْبَابُ مِنَ النُّوَادِرِ يُسَمِّيهِ  
أَتَمَّةَ الصَّرْفِ وَالْعَرَبِيَّةِ بَابَ أَفْعَلْتَع  
فَهُوَ مَفْعُولٌ، وَقَدْ عَقَدَ لَهُ أَبُو عُيَيْدٍ  
بَابًا مُسْتَقِلًّا فِي كِتَابِهِ الْعَرِيبِ  
الْمُصَنَّفِ وَذَكَرَ فِيهِ أَلْفَاظًا مِنْهَا :  
أَحَبَّهُ فَهُوَ مَحْبُوبٌ. قُلْتُ : وَقَدْ  
سَبَقَ الْبَحْثُ فِيهِ فِي مَوَاضِعَ مُتَعَدِّدَةٍ  
فِي ح ب ب.

و س ع د، و ن ب ت، فَرَاغَهُ  
وَسَيَاتِي أَيْضًا.

□ وَمَا يَسْتَدْرِكُ عَلَيْهِ :

الوَاجِدُ : الْغَنِيُّ قَالَ الشَّاعِرُ :

«الْحَمْدُ لِلَّهِ الْغَنِيِّ الْوَاجِدِ»<sup>١</sup>

وَفِي أَسْمَاءِ اللَّهِ تَعَالَى : الْوَاجِدُ، هُوَ  
الْغَنِيُّ الَّذِي لَا يَفْتَقِرُ.

وَقَدْ وَجَدَ يَجِدُ جِدَّةً، أَيْ اسْتَعْنَى  
غَنَى لَا فَقَرَ بَعْدَهُ، قَالَ ابْنُ الْأَثِيرِ،  
وَفِي الْحَدِيثِ «لَيْ الْوَاجِدِ يُجِلُّ  
عُقُوبَتَهُ وَعَرَضُهُ» أَيْ الْقَادِرُ عَلَى  
قَضَاءِ دَيْنِهِ، وَفِي حَدِيثٍ آخَرَ «أَيُّهَا  
النَّاشِدُ، غَيْرُكَ الْوَاجِدُ» مِنْ وَجَدَ  
الضَّالَّةَ يَجِدُهَا.

وَتَوَجَّدْتُ لِفُلَانٍ : حَزَنْتُ لَهُ.

وَأَسْتَدْرِكُ شَيْخُنَا :

الْوَجَادَةُ، بِالْكَسْرِ، وَهِيَ فِي  
اصْطِلَاحِ الْمُحَدِّثِينَ اسْمٌ لِمَا أُخِذَ مِنْ

الْعِلْمِ مِنْ صَحِيفَةٍ مِنْ غَيْرِ سَمَاعٍ  
وَلَا إِجَازَةٍ وَلَا مُنَاقَلَةٍ، وَهُوَ مُؤَلَّدٌ  
غَيْرُ مَسْمُوعٍ، كَذَا فِي التَّقْرِيبِ  
لِلنُّوَى.

وَالْوُجْدُ، بَضْمَتَيْنِ جَمْعٌ وَاجِدٌ، كَمَا  
فِي التَّوَشِيحِ، وَهُوَ غَرِيبٌ، وَفِي  
الْجَامِعِ لِلْقَرَازِ : يَقُولُونَ : لَمْ أَجِدْ  
مِنْ ذَلِكَ بُدًّا، بِسُكُونِ الْجِيمِ وَكُسْرِ  
الدَّالِ، وَأَنشَدَ :

فَوَاللَّهِ لَوْلَا بُغْضُكُمْ مَا سَبَيْتُكُمْ  
وَلَكِنِّي لَمْ أَجِدْ مِنْ سَبِكُمْ بُدًّا

وَفِي الْمَفْرَدَاتِ لِلرَّاعِبِ : وَجَدَ  
اللَّهُ : عِلِمٌ، حَيْثُمَا وَقَعَ، يَعْنِي فِي  
الْقُرْآنِ، وَوَافَقَهُ عَلَى ذَلِكَ  
الزَّمَخْشَرِيُّ وَغَيْرُهُ.

وَفِي الْأَسَاسِ وَجَدْتُ الضَّالَّةَ،  
وَأَوْجَدَنِيهِ اللَّهُ، وَهُوَ وَاجِدٌ بِفُلَانَةٍ،  
وَعَلَيْهَا، وَمُتَوَجِّدٌ.

وَتَوَاجَدَ فُلَانٌ : أَرَى مِنْ نَفْسِهِ  
الْوَجْدَ.

وَوَجَدْتُ زَيْدًا ذَا الْحِفَاطِ :  
عَلِمْتُ.

وَالْإِيجَادُ : الْإِنْشَاءُ مِنْ غَيْرِ سَبَقٍ  
مِثَالِ.

□ وَفِي كِتَابِ الْأَفْعَالِ لِابْنِ  
الْقُطَاعِ : وَأَوْجَدَتِ النَّاقَةُ : أَوْثَقَ  
خَلْقُهَا.

□ تَكْمِيلٌ وَتَذْنِيبٌ :

□ قَالَ شَيْخُنَا نَقْلًا عَنْ شَرْحِ

الفصيح لابن هشام اللَّخْمِيُّ :  
وَجَدَ لَهُ خَمْسَةَ مَعَانٍ، ذَكَرَ مِنْهَا  
أَرْبَعَةً وَلَمْ يَذْكُرِ الْخَامِسَ، وَهُوَ :  
الْعِلْمُ وَالْإِصَابَةُ وَالْعُصْبُ وَالْإِسَارُ  
وَهُوَ الْإِسْتِغْنَاءُ، وَالْإِهْتِمَامُ وَهُوَ  
الْحُزْنُ، قَالَ :

وَهُوَ فِي الْأَوَّلِ مُتَعَدٍّ إِلَى مَفْعُولَيْنِ ،  
كَقَوْلِهِ تَعَالَى ﴿وَوَجَدَكَ ضَالًّا﴾  
فَهَذَا وَوَجَدَكَ عَائِلًا  
فَأَعْنَى ١

وَفِي الثَّانِي مُتَعَدٍّ إِلَى وَاحِدٍ، كَقَوْلِهِ  
تَعَالَى ﴿وَلَمْ يَجِدُوا عَنْهَا  
مَصْرَفًا﴾ ٢.

وَفِي الثَّلَاثِ مُتَعَدٍّ بِحَرْفِ الْجَرِّ،  
كَقَوْلِهِ وَجَدْتُ عَلَى الرَّجُلِ، إِذَا  
غَضِبْتَ عَلَيْهِ.

وَفِي الْوَجْهِينِ الْأَخِيرَيْنِ لَا يَتَعَدَّى،  
كَقَوْلِكَ : وَجَدْتُ فِي الْمَالِ، أَيْ  
أَيَسَّرْتُ، وَوَجَدْتُ فِي الْحُزْنِ، أَيْ  
اِغْتَمَمْتُ.

قَالَ شَيْخُنَا : وَبَقِيَ عَلَيْهِ : وَجَدَ  
بِهِ، إِذَا أَحَبَّهُ وَجَدًا، كَمَا مَرَّ عَنْ  
الْمُصَنِّفِ، وَقَدْ اسْتَدْرَكَهُ الْفَهْرِيُّ  
وغيره عَلَى أَبِي الْعَبَّاسِ فِي شَرْحِ  
الْفَصِيحِ، ثُمَّ إِنْ وَجَدَ بِمَعْنَى عِلْمٍ  
الَّذِي قَالَ اللَّخْمِيُّ إِنَّهُ بَقِيَ عَلَى  
صَاحِبِ الْفَصِيحِ لَمْ يَذْكُرْ لَهُ مِثْلًا،  
وَكَأَنَّهُ قَصَدَ وَجَدَ الَّتِي هِيَ أُخْتُ

ظَنُّ، وَلِذَلِكَ قَالَ يَتَعَدَّى لِمَفْعُولَيْنِ،  
فَيَبْقَى وَجَدَ بِمَعْنَى عِلْمٍ الَّتِي يَتَعَدَّى  
لِمَفْعُولٍ وَاحِدٍ، ذَكَرَهُ جَمَاعَةٌ،  
وَقَرِيبٌ مِنْ ذَلِكَ كَلَامُ الْجَلَالِ فِي  
هَمْعِ الْهَوَامِعِ، وَجَدَ بِمَعْنَى عِلْمٍ  
يَتَعَدَّى لِمَفْعُولَيْنِ وَمَصْدَرُهُ وَجْدَانٌ،  
عَنِ الْأَخْفَشِ، وَوُجِدَ، عَنِ  
السِّرَافِيِّ، وَبِمَعْنَى أَصَابَ يَتَعَدَّى  
لِوَاحِدٍ، وَمَصْدَرُهُ وَجْدَانٌ، وَبِمَعْنَى  
اسْتَعْنَى أَوْ حَزَنَ أَوْ غَضِبَ لِإِزْمَةٍ،  
وَمَصْدَرُ الْأَوَّلِ الْوَجْدُ، مِثْلُثَةٌ،  
وَالثَّانِي الْوَجْدُ، بِالْفَتْحِ، وَالثَّلَاثُ  
الْمَوْجِدَةُ، قُلْتُ : وَأَخْصَرُ مِنْ هَذَا  
قَوْلُ ابْنِ الْقَطَّاعِ فِي الْأَفْعَالِ :  
وَجَدْتُ الشَّيْءَ وَجْدَانًا بَعْدَ ذَهَابِهِ  
وَفِي الْغِنَى بَعْدَ الْفَقْرِ جِدَّةً، وَفِي  
الْعُصْبِ مَوْجِدَةٌ وَفِي الْحُزْنِ وَجْدًا  
حَزَنَ.

وَقَالَ الْمُصَنِّفُ فِي الْبَصَائِرِ نَقْلًا  
عَنْ أَبِي الْقَاسِمِ الْأَصْبَهَانِيِّ.

الْوُجُودُ أَضْرُبٌ، وَوُجُودٌ بِإِحْدَى  
الْحَوَاسِّ الْخَمْسِ، نَحْوُ وَجَدْتُ  
زَيْدًا وَوَجَدْتُ طَعْمَهُ وَرَائِحَتَهُ  
وَصَوْتَهُ وَخَشَوْنَتَهُ، وَوُجِدَ بِقُوَّةِ  
الشَّهْوَةِ نَحْوُ وَجَدْتُ الشَّبَعَ، وَوُجُودٌ  
أَمَدُهُ الْعُصْبُ، كَوُجُودِ الْحَرْبِ  
وَالسَّخَطِ، وَوُجُودٌ بِالْعَقْلِ أَوْ  
بِوَسَاطَةِ الْعَقْلِ، كَمَعْرِفَةِ اللَّهِ تَعَالَى،

١. سورة الأعراف الآية ١٠٢.

٢. سورة التوبة الآية ٥.

وَمَعْرِفَةِ النُّبُوَّةِ. وما نُسب إلى الله تعالى مِنَ الوجودِ فبمعنى العلم المجرد، إذ كان الله تعالى مُنْزَهَا عن الوصف بالجوارح والآلات، نحو قوله تعالى ﴿وَمَا وَجَدْنَا لَأَكْثَرِهِمْ مِنْ عَهْدٍ وَإِنْ وَجَدْنَا أَكْثَرَهُمْ لَفَاسِقِينَ﴾<sup>١</sup> وكذا المعدوم، يقال على ضد هذه الأوجه. ويعبر عن التمكن من الشيء بالوجود نحو ﴿فَاقْتُلُوا الْمُشْرِكِينَ حَيْثُ وَجَدْتُمُوهُمْ﴾<sup>٢</sup> أى حَيْثُ رَأَيْتُمُوهُمْ، وقوله تعالى ﴿إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ﴾<sup>٣</sup>، وقوله ﴿وَجَدْنَاهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ﴾<sup>٤</sup> وقوله ﴿وَوَجَدَ اللَّهُ عِنْدَهُ قِوْفَاهُ حِسَابَهُ﴾<sup>٥</sup> ووجود بالبصيرة، وكذا قوله ﴿وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا﴾<sup>١</sup> وقوله ﴿فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا﴾<sup>٢</sup> أى إِنْ لَمْ تَقْدِرُوا عَلَى الْمَاءِ.

وقال بعضهم: الموجودات ثلاثة أَصْرُبُ: موجود لا مَبْدَأَ له ولا مُنْتَهَى، وليس ذلك إِلَّا الْبَارِئُ تَعَالَى، وموجود له مَبْدَأٌ ومُنْتَهَى، كالجواهر الدنيوية، وموجود له

مَبْدَأٌ وليس له مُنْتَهَى، كالتناسخ في النشأة الآخرة، انتهى.

قال شيخنا في آخر هذه المادة ما نصه: وهذا آخر الجزء الذى بخط المصنف، وفي أول الذى بعده: الواحد، وفي آخر هذا الجزء عقب قوله: وإنما يقال أوجدته الله، بخط المصنف رحمه الله تعالى ما نصه: هذا آخر الجزء الأول من نسخة المصنف الثانية من كتاب القاموس المحيط والقابوس الوسيط فى جمع لغات العرب التى ذهبت شماطيط، فرغ منه مؤلفه محمد بن يعقوب بن محمد الفيروز آبادى فى ذى الحجة سنة ثمان وستين وسبعمائة. انتهى من خطه، وانتهى كلام شيخنا.

قلت: وهو آخر الجزء الثانى من الشرح وبه يكمل رُبْعُ الْكِتَابِ ما عدا الكلام على الخطبة، وعلى الله التيسير والتسهيل فى تمامه وإكماله على الوجه الأتم، إنه بكل شيء قدير، وبكل فضل جدير، علقه بيده الفانية الفقير إلى مولاه عز شأنه محمد مرتضى الحسينى الزبيدى،

١. سورة التمل الآية ٢٣.
٢. سورة التمل الآية ٢٤.
٣. سورة النور الآية ٣٩.
٤. بهامش مطبوع التاج «الظاهر نحو قوله».
٥. سورة الأعراف الآية ٤٤.
٦. سورة النساء الآية ٤٣ وسورة المائدة الآية ٦.



عُفِيَ عَنْهُ، تَحْرِيرًا فِي التَّابِعَةِ مِنْ  
لَيْلَةِ الْاِثْنَيْنِ الْمُبَارَكِ عَاشِرَ شَهْرِ  
ذِي الْقَعْدَةِ الْحَرَامِ مِنْ شَهْوَرِ سَنَةِ  
١١٨١ خُتِمَتْ بِخَيْرٍ، وَذَلِكَ بِوَكَاةِ  
الصَّاعَةِ بِمَصْرِ.  
قَالَ مُؤَلَّفُهُ : بَلَغَ عِرَاضُهُ عَلَى  
التَّكْمِيلَةِ لِلصَّاعَانِي فِي مَجَالِسَ آخِرُهَا  
يَوْمَ الْاِثْنَيْنِ حَادِي عَشَرَ جُمَادَى  
سَنَةِ ١١٩٢، وَكَتَبَهُ مُؤَلَّفُهُ مُحَمَّدُ  
مَرْتَضَى، غَفَرَ لَهُ بِمَنَّهُ.

## كلمة وجود في محيط المحيط للبيستان

وَحَصَلَ فَهُوَ مَوْجُودٌ أَوْجَدَهُ اللَّهُ  
تَعَالَى اِيجَادًا اِغْنَاهُ. وَفَلَانًا مَطْلُوبُهُ  
اِظْفَرُهُ بِهِ. وَعَلَى الْاَمْرِ اِكْرَهُهُ عَلَيْهِ.  
وَالِيهِ اِضْطَرَّةٌ. وَفَلَانًا بَعْدَ ضَعْفِ  
قَوَّاهُ. وَيُقَالُ آجَدُهُ بِقَلْبِ الْوَاوِ الْفَاءُ.  
يُقَالُ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي اَوْجَدَنِي بَعْدَ  
فَقْرٍ وَآجَدَنِي بَعْدَ ضَعْفٍ. اَيِ قَوَّانِي.  
وَاَوْجَدَ اللَّهُ تَعَالَى الشَّيْءَ جَعَلُهُ  
مَوْجُودًا. وَمِنْ الْعَدَمِ خَلَقَهُ فُوجِدَ  
اَيِ خَلِقَ. فَهُوَ مَوْجُودٌ مِنَ النُّوَادِرِ  
مِثْلُ اِجَنَّةِ اللَّهِ فَجَنٌّ وَهُوَ مَجْنُونٌ.  
وَتَوَجَّدَ السَّهَرُ وَغَيْرُهُ تَوَجَّدًا شَكَاةً.  
وَلِفْلَانٍ حَزَنٌ لَهُ، وَبِفْلَانَةٍ اِحْبَاهَا  
الْجِدَّةُ مَصْدَرٌ وَالْيَسَارُ وَالسَّعَةِ  
وَالْقُدْرَةُ وَالْغَنَى الْوَاجِدُ اسْمُ فَاعِلٍ  
وَاَنَا وَاجِدٌ لِلشَّيْءِ اَيِ قَادِرٌ عَلَيْهِ  
الْوَجَادَةُ عِنْدَ الْمُحَدِّثِينَ اِنْ تَجَدَّ  
اِحَادِيثٌ بِخَطِّ يُعْرِفُ كَاتِبَهُ الْوَجْدُ  
مَصْدَرٌ وَمَنْقَعُ الْمَاءِ جِ وَجَادَ. وَقَالَ

الْمُؤَخَّجُ الْوَجِيحُ وَالْجِدُّ الْاَمْلَسُ  
وَالْمَلْجَأُ. وَبَابُ مَوْجُوحٌ، اَيِ  
مَرْدُودٌ.  
وَجَدَ الْمَطْلُوبَ وَوَجَدَهُ يَجِدُهُ  
وَيَجِدُهُ (بِضْمِ الْجِيمِ وَهِيَ لُغَةُ بَنِي  
عَامِرٍ وَلَا نَظِيرَ لَهَا فِي الْمَثَالِ) وَجَدًا  
وَجِدَةً وَوُجْدًا وَوُجُودًا وَوَجْدَانًا  
وَإِجْدَانًا (بِقَلْبِ الْوَاوِ هَمْزَةً) اَدْرَكَهُ  
وَاصَابُهُ وَظَفَرَ بِهِ بَعْدَ ذَهَابِهِ. يُقَالُ  
وَجَدْتَ الضَّالَّةَ. وَتَاتِي وَجْدَ بِمَعْنَى  
عَلِمَ فَتَكُونُ مِنْ اَفْعَالِ الْقُلُوبِ  
فَتَنْصَبُ مَفْعُولِينَ وَمَصْدَرُهَا الْوُجُودُ  
نَحْوُ وَجَدْتَ صَدَقَكَ رَاحِمًا. وَوَجَدَ  
الْمَالُ وَغَيْرُهُ يَجِدُهُ وَجْدًا مَثَلَةً وَجِدَةً  
اسْتَعْنِي. وَعَلَيْهِ يَجِدُ وَيَجِدُ وَجْدًا  
وَجِدَةً وَمَوْجِدَةً وَوَجْدَانًا غَضَبٌ.  
وَبِهِ وَجْدًا اِحْبَهُ. وَوَجِدَ بِهِ وَجْدًا  
اَيْضًا حَزَنٌ بِهِ. وَوَجِدَ الشَّيْءُ مِنْ  
الْعَدَمِ عَلَى الْاَجْهَوْلِ وَوُجُودًا كَانَ

في التعريفات الوجود ما يصادف القلب ويرد عليه بلا تكلف وتصنع. وقيل هو بروق تلمع ثم تخمد سريعاً. والوجود أيضاً والوجد والوجد الغنى والسعة والفرح والمحبة. يقال له بفلانة وجد وقد وجد بها وتوجد الوجدان مصدر وعند الصوفية الحق تعالى وفي اصطلاح غيرهم فالمشهور أنه النفس وقواها الباطنة، والوجداني على المشهور هو ما يجده كل احد من نفسه عقلياً صرفاً كان كاحوال نفسه او مدرّكاً بواسطة قوة باطنية وعلى غير المشهور هو ما يدرك بالقوى الباطنة ج وجدانيات. ثم الوجدانيات تسمى بالقضايا

الاعتبارية الوجود مصدر وخلاف العدم وعند الصوفية فقدان العبد بمحاق اوصاف البشرية ووجود الحق لانه لا بقاء للبشرية عند ظهور سلطان الحقيقة الوجودي خلاف العدمي الوجد ما استوى من الارض ج وجدان الموجد اسم مفعول وخلاف المفقود والمعدوم. او هو ما وجدته احدى الحواس الخمس او تصوّره العقل او دلّ عليه الدليل. وعرف الحكماء الموجود بأنه الذي يمكن ان يخبره عنه. والمعدوم بنقيضه وهو ما لا يمكن ان يخبر عنه ج موجودات. وموجودات المفلس عند التجار ما بقي له من العقار والنقود والذم.

## ٢ تحديدات

### ١.٢ التحديد قاموسياً

إن التحديد من وجهة نظر الألسنية، هو تحديد السمات الأساسية التي تكون الكلمة، traits distinctifs. والسمات الأساسية هي مجموعة معلومات نواتية تحدد الكلمة خارج السياق وفيه. والكلمة إجمالاً تحدد بما هي، أو بعلاقتها ببقية الكلمات.

### ٢.٢ التحديد الماهي

هو التحديد الأرسطوي الذي يقوم على تعيين النوع، وتحديد الميزات الخاصة التي ترتبط به، وتختلف غيره من الأنواع في أن genre et différence. المحددات النوعية كثيرة منها :

المحدد الوصفي

المحدّد السببي  
المحدّد القصدي

## ٣.٢ التحديد العلائقي

هو التحديد الذي يعيد معنى الكلمة الى الأساس، انطلاقاً من علاقة :

الجزء بالكلّ

الانتماء

المشابهة

التضاد

## ٤.٢ التحديد من حيث المادّة

إن مادّة الكلمة في القاموس تتكوّن من مجموعة منظّمة من الجمل تحمل معلومات حول :

. الكلمة أو العنوان

. نطق الكلمة

. موقعها الصرف - نحوي

. أصلها

. تحديدها

. أمثلة على وقوعها في السياق

. معناها الأصلي، ومعناها التوليدي.

## ٥.٢ التحديد الصرف - نحوي

تحدّد الكلمة من حيث ماهيّتها الصرف -- نحوية تبعاً للموضوعات التالية :

الصيغة : اسم، فعل، مصدر

ثلاثي : وجد

رباعي : أوجد

خماسي : انوجد

} الجذر

## ٦.٢ التحديد من حيث بنية المعنى

### ١.٦.٢ وجد كفعل

في مراجعة سريعة لمعنى وجد كفعل في لسان العرب، وتاج العروس، ومحيط المحيط نجد أن هذه الكلمة تحمل المعاني التالية :

- وَجَدَ = أدرك، أصاب، ظفر به بعد ذهابه.
- وَجَدَ = عَلِمَ : ومصدرها الوجود. نحو وجدت صدقك راجحًا.
- وَجَدَ = استغنى : نحو وجد المال وغيره.
- وَجَدَ عليه = غضب.
- وجد به = حزن = هوى.
- وُجِد الشيء من عدم = وجودًا = كان وحصل فهو موجود.
- أَوْجَدَ الله = أغنى، أظفر، أكره، أخطر، قواه.
- أوجد الله الشيء = جعله موجودًا، ومن العدم خلق.
- تَوَجَّدَ = أحب.

### ٢.٦.٢ وجد كمصدر

في مراجعة ثانية لوجد كمصدر في المعاجم الآتية الذكر نقع على المعاني

التالية :

- . الواجد = اسم فاعل بمعنى القادر.
- . الوجدادة = أن تجد أحاديث بخط يُعرف كاتبه.
- . الوجد = منقع الماء، المحبة (وجد بها).
- . الوجدان = مصادفة الحق، النفس وقواها الباطنة.
- . الوجداني = ج وجدانيات، أحوال النفس.
- . الوجود = مصدر خلاف العدم.
- . الموجودي = خلاف العدمي.
- . الموجود = اسم مفعول خلاف المفقود والمعدوم وهو :
- ... ما وجدته الخواص
- ... تَصَوَّرَهُ الْعَقْلُ
- ... دَلَّ عَلَيْهِ الدَّلِيلُ
- ... الذي يخبر عنه

. الموجودات = خلاف المفقودات، وموجودات المفلس ما بقي عنده.

وهكذا تبرز لنا السمات الأساسية لكلمة وجود بالشكل التالي :

١. وجود مُعلِّمة إيجابياً :

وجود = العلم + الكينونة + الحصول + الخلق

٢. وجود مُعلِّمة سلبياً :

وجود = خلاف المفقود + المعدوم

٣.٦.٢ وجد بمعنى كان، حصل، خلق

. كان = حدث + وجد + صار + حضر .

. حصل = حصولاً، وُجد، وحصل على الشيء، أحرزه وامتلكه .

. خلق = أوجد، أبداع من العدم. الخليفة، ج خلائق، ما خلقه الله، والطبيعة التي يُخلق بها الانسان .

وهكذا يتحصل لنا معنى الوجود في ملاحه الثانية :

الكوينونة [الحدوث + الصيرورة + الحضور]  
الحصول [الاحراز + الامتلاك]  
الخلق [الابداع] } = الوجود

في التحليل الأخير، وبعد مراجعة تصاريف كلمة وجود بأكملها في المعجمات السابقة الذكر، نصل الى حصر السمات الرئيسية لهذه الكلمة بالشكل التالي.

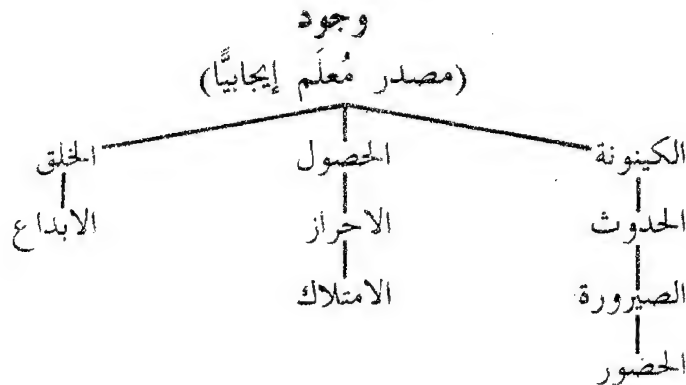
٤.٦.٢ السمات الرئيسية لكلمة وجود

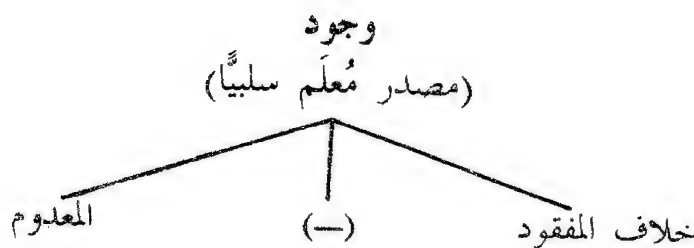
. وجود = [الكوينونة (الحدوث + الصيرورة + الحضور) + الحصول

(الاحراز والامتلاك) + الخلق (الابداع)]

. وجود = كينونة + حصول + خلق .

. مشجّر كلمة وجود كما شرحناه :





هنا نصل إلى النتيجة النهائية وهي أن القيام بجزءة لمعنى (أو معاني) كلمة وجود عبر معجم لسان العرب لابن منظور، وتاج العروس للزبيدي، ومحيط المحيط للبستاني يضعنا أمام حقيقة معنوية واحدة وهي : إن كلمة وجود تحمل معنى السلب والايجاب. فمن حيث السلب هي خلاف المفقود، والمعدوم، ومن حيث الايجاب هي الكينونة والحصول، والخلق.

إن الوصول إلى هذه النتيجة حملنا الى مراجعة حقول الألفاظ الدلالية وجدولتها بشكل آخر يتماشى مع منطقتنا الألسنية :

### جدول بحقول الألفاظ الدلالية

مدلول sé — دال sa

| مدلول  | كلمة واحدة | ١. دالّ واحد ← مدلول واحد (رجل — فرس) التضاد   |
|--------|------------|--|
|        |            | ٢. دالّ واحد ← مدلولان مختلفان (الجون للأسود والأبيض) مشترك لفظي                           |
| كلمتان | اثنتان     | ٣. دالّ واحد ← عدة مدلولات (أرأيت الاستفتاء والسؤال)                                       |
|        |            | ٤. دالّان متقاربان ← مدلولان متقاربان (الخضم، والقضم)                                      |
| كلمتان | اثنتان     | ٥. دالّان متقاربان ← مدلولان مختلفان (حَرَج إذا وقع في الحرج) (تَحَرَج إذا تباعد من الحرج) |

|                         |               |   |
|-------------------------|---------------|---|
|                         |               | ٦. دالآن مختلفان ← مدلولان متقاربان (مدحه إذا كان حيًّا) (أبته إذا كان ميتًا)   |
| وَدَّ<br>يَدَّ<br>يَدُّ | عدّة<br>كلمات | الترادف<br>٧. عدّة دالات ← مدلول واحد (ذهب، مضى، انطلق) (السيف، المهند، الحسام) |





## مدخل الى الأسلوب وعلم الأسلوب

### ١. مقدمة

يتوضح المعنيون بالأدب، والدراسات الأدبية، على تحديد الأسلوب بقولهم إنه طريقة متميزة في الكتابة يختص بها أديب ما عن سائر الأدباء، أو يمتاز بها نوع أدبي عن بقية الأنواع الأدبية أو يتفرد بها عصر عن غيره من العصور.

إلا أن تحديد الأسلوب بأنه طريقة متميزة في الكتابة تتجسد في كلمات مثل الاختصاص، والامتياز، والتفرد، لا تتضح إلا من خلال الاعتبارات التالية :

١. إن الأسلوب هو ابتعاد écart عن الكلام المألوف والمستعمل. فقولنا «سال ماء الوادي» قول مألوف، أما قولنا «سال الوادي» فابتعاد عن المألوف، وخروج على المستعمل، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالابتعاد.

٢. إن الأسلوب هو إعداد الرسالة message، وصياغتها بشكل لا يعبر إلا عن الرسالة ذاتها، وبطريقة ليس المهم فيها ما أقوله في الرسالة، لكن كيف أقول، وبأية طريقة أقول ما أريد قوله. فامرؤ القيس عندما ينشد «مكرّ مفرّ مقبل مدبر معاً» يعمل في رأي علماء الأسلوب على تكرار أصوات معينة ليست هي وليدة الصدفة، وإنما وليدة البحث عن أثر أسلوبى effet stylistique يعني إيصاله الى المستمع أو القارئ.

٣. إنّ الأسلوب ينشأ من تحميل الكاتب للمعنى التصريحي للمرسله معاني أخرى. فقول أبي تمام «السيف أصدق أنباء من الكتب» لا يعكس حادثة تاريخية وحسب، وإنما يعكس انفعال أبي تمام إزاء هذه الحادثة، انفعال يتمظهر في تحميل المعنى التصريحي معاني إيماة متعدده.

أخيراً إذا كان الأسلوب هو طريقة متميزة في الكتابة فإنّ الأسلوبية من حيث الاصطلاح هي الدراسة العلمية للأسلوب.

## ٢. الأسلوبية وعلوم البلاغة

يعتبر علم الأسلوب، أو الأسلوبية، كما سننتفك على تسميتها منذ الآن الوريث المباشر لعلوم البلاغة التي غرقت عبر تاريخها الطويل في هوى التقسيم، والتصنيف، وأغرقت الظواهر اللغوية (الاستعارة، التشبيه، الكناية، الخ.) في تسميات لا تأخذ بعين الاعتبار جدلية اللغة، من حيث هي مؤسسة اجتماعية لها تاريخها، وجغرافيتها، ومن حيث هي كلام يتجسد في آثار أدبية إلا بفهم مجموعة القوانين التي ضبطت حقله الدلالي، وامتداد هذا الحقل عبر زمان ومكان معينين.

إنّ وراثة الأسلوبية لعلوم البلاغة بدأت في الغرب مع بداية القرن الثامن عشر، وخاصة مع الحركة الرومانسية (في الشرق ما زالت علوم البلاغة من دون وريث، ويكفي للتثبت من هذا الأمر مراجعة الكتب التي تهتم بهذه العلوم في جامعات لبنان والبلاد العربية) التي حاولت أن تعيد النظر في عدة مفاهيم تتعلق بالانسان والمجتمع واللغة والخلق الأدبي. وامتدّ في القرن التاسع عشر مع الألسنية التي أخذت تنظر الى اللغة ككيان حسي، قابل للتجزئة الى عناصر بسيطة ومركبة وتوطد في القرن العشرين في عدة اتجاهات نحول فيما يلي تبيان خطوطها العريضة.

## ٣. الأسلوبية الوصفية

كان لفعل الوراثة كما قدّمنا، ظروفه التاريخية والجغرافية، أمّا الوراثة بحدّ ذاتها، فقد تجلّت في إعادة النظر بالصور البلاغية، وبمردودها الأسلوبي، الأمر

الذي دعا الى طرح مشكلة التعبير من كل جوانبها.  
يرى الباحثون في الأسلوب في مطلع القرن أن التعبير l'expression فعل يدل على تجسيد الفكر بواسطة الكلام المتمظهر في أشكال متعددة منها أزمة الفعل، ومنها صيغ الافراد والجمع، والتذكير والتأنيث، ومنها تركيب الكلام. من جهة وصف الجمل الواحدة تلو الأخرى، وتقديم البعض منها وتأخير البعض الآخر.

إلا أن هذا الفعل الكلامي، كما أشار صاحب دلائل الاعجاز عبد القاهر الجرجاني معقد، ومرتب، لكونه يتألف من عدة مراتب، ويحمل عدة دلالات. فجملة «أشكرك» على سبيل المثال تحمل :

١. دلالة صوتية تتشكّل من مجموعة الأصوات التي تكوّن الجملة، وتدلّ

على فعل تواصل، وعلى معنى يعبر فيه قائل الجملة عن امتنانه.

٢. دلالة تعبيرية تكشف عن الانتماء الاجتماعي لقائل الجملة، وتفصح في الآن نفسه عن أهوائه وأخلاقه.

٣. دلالة أدائية، تعبر عن رغبة قائل الجملة في التأثير بشكل أو بآخر

على سامعها، وذلك بتحميل أداء الجملة سمات التهديد أو الضحك، أو الاحترام، أو التمييز الاجتماعي.

يجدر التنويه هنا أن هذه الدلالات موجودة في كل مراتب اللغة، في المفردة كما في الجملة والتركيب، حيث بوسع المتكلم أن يعبر بعدة طرق عن فكرة الشكر بقوله شكري الجزيل، شكرًا لك، تفضّلوا بقبول فائق الاحترام. كما أن هذه الدلالات تكشف في التحليل الأخير أن لكلّ تعبير قيمًا ثلاثًا :

١. قيمة مفهومية

٢. قيمة تعبيرية

٣. قيمة تأثيرية.

وإن القيمتين الأخيرتين ترتبطان ارتباطًا مباشرًا بالأسلوبية لأنهما تدلان على أن هناك عدة طرق للتعبير عن مفهوم واحد، أو بالأحرى عن فكرة واحدة هي «فكرة الشكر».

يعتبر شارل بلي Ch. Bally أول من سعى لتحديد ماهية الأسلوبية الوصفية stylistique descriptive، وتبيان الموقع الذي تشغله في نطاق

الأسنوية. يقول بلي : «الأسلوبية تدرس ظواهر التعبير في اللغة من ناحية مضمونها العاطفي». ويوضح أن كل فكرة تتجسد بالكلام إنما تتجسد من خلال وضع عاطفي سواء من ناحية مرسلها أو متلقيها، لأن الاثنين ينظران إليها عبر منظار معين. فعندما يصدر أحدهم أمرًا يمكنه أن يبقى أمره على مستوى التواصل البحت، كما يمكن أن يضيف عليه بعض النبرات المعبرة عن الرجاء «بالله افعله» أو التذمر «حان لك أن تفعله» أو الأمل «حبذا لو تفعله» الخ. ويسجل بلي في مثل آخر أنه لدى سماعنا بوقوع حادث نصرخ «مسكين» فما معنى ذلك؟ من وجهة نظر الأسنية نلاحظ أن التعبير «مسكين» يدل على ظاهرتين الأولى هي الإيجاز والثانية هي التحسر، ومن وجهة نظر أسلوبية يقرر أن الإيجاز والتحسر هما وسيلتان للتعبير عن الشفقة. بعد معاناة بلي لوسائل التعبير التي أشرنا إليها لماً ينتقل الى دراسة خصائصها التعبيرية، فيقسمها قسمين :

#### القسم الأول - الخصائص ذات الأثر الطبيعي

يلاحظ بلي أن بين الفكر والبنيات اللغوية التي تعبّر عنه روابط طبيعية، أو ما يشبه التطابق بين الشكل والمضمون، فالتصغير يدل على التعجب، والمبالغة تدل على الاجلال، ويلاحظ أيضًا في السياق نفسه أن هناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في حكايات الأصوات onomatopée وفي عدد آخر لا يستهان به من الكلمات. فكلمة مظلم مهيأة طبيعيًا للدلالة على الظلمة، كما أن التحسر والإيجاز، وقد تقدّم ذكرهما يعبران عن الشفقة لارتباطهما بحالات الانفعال.

#### القسم الثاني - الخصائص ذات الأثر الاجتماعي

وهي تختلف عن الخصائص التي سبقت من ناحية أنها تعكس الأوضاع التي تتجسد فيها، وتعبّر عن الفئة الاجتماعية التي تستعملها. فالتعبير السوقي هو سوقي لأنّ فئة من الناس سوقية تستعمله، ثم إن هذا التعبير ككل تعبيري ينتمي الى قطاع لغوي خاص، فهناك لغات طبقات وبيئات (ريفية، مدنية)، وهناك لغات أصحاب المهن (أطباء، مهندسون)، وهناك لغات شعبية وأخرى محلية.

إنّ كل لغة من هذه اللغات كما يستنتج بلي تفرق عن غيرها من ناحية

الأداء والكلمة والصورة التي توحى أو بالأحرى تعكس الأوضاع الاجتماعية لمستعملها.

«الأسلوبيّة» عند بلّي كما يُستخلص مما قدّمنا تقتصر على دراسة الانفعاليّة *émotivité* في الكلام المحكي والشائع، وقلّما تعني بدراسة العاطفيّة في الكلام الأدبي، إلّا أنّ أتباع بلّي، أو لنقل الذين استوحوا طريقته في تحليل الأسلوب، لم يوقفوا الأسلوبيّة، وموضوعها الذي هو دراسة الانفعاليّة في الكلام الشائع على الكلام الشائع فقط، بل أوصلوه الى الكلام الأدبيّ مستفيدين من استعاضة بلّي عن مفهوم الانفعاليّة بمفهوم التعبيريّة *expressivité*، أو دراسة وسائل التعبير في الكلام، مفهوم قادم الفرنسيّين كرسو *M. Cressot* وماروزو *Marouzo* الى تعقّب وسائل التعبير في اللغة الفرنسيّة الأدبيّة من ناحية الصوت، والمفردة، والصرف، والنحو، والنظام، والخروج بفكرة مفادها أنّ وسائل التعبير هي اختيار من ضمن المواد التي تحتزنها اللغة، اختيار يتأثّر القائم به بالحساسيّة اللّسنيّة الموجودة في مجتمعه وعصره.

يعتبر تروبتسكوي *Troubetzkoy* من الذين توسّلوا مباحث بلّي حول الأسلوبيّة الوصفية. وقد خرج بعلم أطلق عليه اسم علم الأسلوب الفونيتيكي أو الأسلوبيّة الأصواتيّة ميّز فيه بين ثلاث نقاط :

١. الفونولوجيا المفهوميّة التي تدرس الفونمات من حيث هي عناصر لغويّة موضوعيّة، ترتبط بقواعد اللغة.

٢. الفونولوجيا التأثيريّة التي تدرس المتغيّرات الفونيتيكيّة الهادفة الى التأثير على المستمع.

٣. الفونولوجيا التعبيريّة التي تدرس المتغيّرات الناتجة عن السلوك الطبعي للمتكلّم.

إنّ النقطتين الأخيرتين تذكّران بأسلوبيّة بلّي، وتحدّدان الأسلوبيّة الفونيتيكيّة عند تروبتسكوي التي تهدف الى اختصار الوسائل التي تنمّ عن التعبيريّة في اللغة، مثل النبر، والمدّ، والتضعيف، والجناس الصوتي، والايقاع، وما يمكن أن تحمله هذه الوسائل من آثار أسلوبيّة.

باختصار يمكننا القول إنّ الأسلوبيّة الوصفية هي دراسة القيمة الأسلوبيّة لوسائل التعبير القائمة في اللغة قبل الفروقات العاطفيّة والاراديّة والجماليّة

والتعليمية التي تفصح عن مشاعر متكلمي اللغة، كما تفصح في الآن نفسه عن أخلاقهم وأمزجتهم وانتماءاتهم الطبقية.

تحدث عن متكلمي اللغة لأن بلي لم يعن في أسلوبيته إلا بالقيمة الأسلوبية في اللغة المحكية والشائعة، تاركاً خارج اهتمامه دراسة القيمة الأسلوبية لوسائل التعبير عند الكتاب والأدباء، وذلك انطلاقاً من اعتقاده أن الاستعمال الفردي أو الجماعي للغة يعبر عن فكر الفرد أو الجماعة في مجتمع ما، وإن دراسة هذا الفكر توسعاً تتم من خلال دراسة الأسلوب الذي يتمظهر فيه هذا الفكر ويتجلى.

#### ٤. الأسلوبية التكوينية

إذا كان علم الأسلوب الوصفي يدرس القيمة الأسلوبية لوسائل التعبير الكامنة في اللغة بالمعنى السوسوري للكلمة، فإن الأسلوبية التكوينية تدرس العلاقة التي تقوم بين وسائل التعبير والفرد، أو الجماعة التي تستعملها. بكلمة أخرى تعنى الأسلوبية الوصفية بتحليل اللغة (اللسان) من حيث هي نظام قائم بذاته، بينما تعنى الأسلوبية التكوينية بالاستعمال اللغوي فردياً كان أم جماعياً.

تجلى تحليل الكلام بمنظوره الجديد، في السنوات الأولى من هذا القرن في المنطلقات المنهجية التي يعالج على أساسها هذا الكلام، فالعلاقة الحتمية بين حياة قائل الكلام والكلام نفسه، أو بكلمة أخرى بين الكاتب وأثره، صارت اعتبارية، بمعنى أن المعلومات التي تجمع لتفسير حياة الكاتب، وتسويغ العلاقة التي تربط هذا الأخير بمجتمعه تحكي عن الكاتب الشخصي، أكثر مما تحكي عن الكاتب الفنان الذي أنتج هذا الأثر.

من هنا كان قول علماء الأسلوب في مطلع هذا القرن بأن منطلق كل نقد يجب أن يكون داخلياً، أي أن ينطلق من النص في عملية تحليل تنتهي عند حدود النص وليس خارجه، ومن تفتيش هؤلاء عن الأدوات التي تسمح بإجراء هذه العملية والطرق التي تسمح بإنجاحها.

يعتبر الألماني سبيتزر L. Spitzer أول من سعى إلى إرساء المنطلقات المنهجية التي أشرنا إليها على أسس ثابتة وذلك بنقل هذه المنطلقات من

شذرات متفرقة الى منهج كامل يعرف بالأسلوبيّة التكوينيّة stylistique  
génétique أو الأسلوبيّة الفرديّة.

تقوم أسلوبيّة سبيتزر على المبادئ التالية :

١. على النقد أن ينطلق في معالجة الأثر الأدبي من الأثر الأدبي نفسه،  
وليس من منطلقات خارجة عنه. (الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية  
الخ.).

٢. الأثر الأدبي هو مجموعة من الأجزاء المتناسكة نجد في وسطها الفكر  
الذي أبدعها وكون مبدأ انسجامها الداخلي.

٣. كل جزء في الأثر يجب أن يساعدنا في الدخول الى مركزه  
الأساسي، حيث نستطيع أن نكون فكرة عامة عن الأثر.

٤. ندخل الى الأثر بالحدس القائم على الموهبة والتجربة. ندخل إليه عبر  
حركة ذهاب وإياب، بين نقطة ارتكاز الأثر ومحيطه الخارجي.

٥. إن إعادة تركيب الأثر على هذا المنوال (أي إعادة تركيبه بوحى من  
النقاط السابقة) تقودنا الى إدخاله في مجموعة أكبر من الآثار لها قاسم  
مشترك من جهة ارتباطها بعصر من العصور، أو ببلد من البلاد،  
ذلك أن فكر الكاتب يعكس فكر أمته.

٦. هذا النوع من التحليل هو تحليل أسلوبي، أي أن منطلقه يقوم على  
تحليل أحد الملامح في اللغة.

٧. الملمح اللغوي المميز، هو إغراق في أسلوب الفرد، أو بالأحرى  
طريقة كلام خاصّة تتعد عن الاستعمال العادي.

٨. الأسلوبيّة، يجب أن تكون نقد تعاطف بالمعنى الشائع للكلمة،  
وبالمعنى المعروف عند برغسون.

هذه المبادئ التي أوردناها ترسم الى حد بعيد منهج سبيتزر في تحليل  
أساليب الكتاب الذين عرفهم أو كتب عنهم. ففي تحليله لأسلوب أحد كتاب  
القصة في القرن التاسع عشر، شارل لوي فيليب، عاين سبيتزر لدى الكاتب  
المذكور ملمحاً أسلوبيّاً متميّزاً، وهو استعمال الروابط السببيّة مثل «بسبب»،  
«لأنّ»، «إذن» قاده الى الاستنتاج أن هذه الروابط السببية ليست سوى أسباب  
وهيّة لبطل القصة الذي يحب امرأته لأنّ الحب جميل وناغم، ولأنّ تزوجها

عذراء، ولأنّها شريفة، كما يحبّها لكلّ الأسباب التي تدفع البرجوازيين الى حبّ نسائهم.

بعد معاناة سبيتزر لهذا الملمح الأسلوبي المميّز ينتقل الى مرحلة أخرى من تحليله، وهي مرحلة ربط الملمح الأسلوبي الأنف الذكر بموقف الكاتب الأساسي من المفاهيم السائدة في مجتمعه وعصره فيقول إنّ الكاتب شارل لوي فيليب يرى عبر عقلية مسيحية تأملية، يغشاها الانصياع، والتحسّر، يرى العالم يتحرّك بعكس المظاهر التي يتبدّى فيها وهي العدالة، والمنطق الموضوعي.

انتقل علم الأسلوب مع سبيتزر كما قدّمنا من تحليل الظواهر الأسلوبية في اللغة ونقول اليوم في اللسان، الى تحليل الاستعمال الفردي للغة في حالات تجسّده في الآثار الأدبية.

مع معتمدي منهج سبيتزر الذين عرفوا بالأسلوبيين الجدد تطوّر هذا العلم وتفرّع. فارتكز مع البعض على تحليل الأنماط المرتبطة بالعاطفة والخيال والذكاء، وارتكز مع البعض الآخر على تحليل مواقف الكتاب من الحياة والعالم.

باختصار، تحوّلت الأسلوبية مع سبيتزر والأسلوبيين الجدد الى تحليل الكلام، وما زالت حتّى اليوم في الشرق والغرب، في الجامعات وخارجها تنحو هذا المنحى عبر اتجاهات ثلاثة بدأت تضع معالمها تدريجياً مع الدخول الفعلي للألسنية الى مجالات البحث في العلوم الانسانية.

هذه الاتجاهات، ومن باب التذكير هي :

١. اتجاه يعنى بدراسة وسائل التعبير بشكل مبعثر، الصورة عند هذا الشاعر، الايقاع الشعري عند ذاك.

٢. اتجاه يدرس الخصائص التي تميّز عصرًا من العصور، أو نوعًا من الأنواع الأدبية.

٣. اتجاه يصبّ اهتمامه على دراسة أساليب الكتاب، والمدارس الأدبية، وهو العملة السائدة اليوم في أكثر الجامعات.

لعلّه من المستحسن قبل الانتقال الى التعريف بالأسلوبية الحديثة، أن نتوقّف قليلاً لمراجعة ما قدّمنا حول الأسلوبية الوصفية، والأسلوبية التكوينية،



وتبيان العلاقة التي تربط بينهما. علاقة يمكن ردّها الى النوع نفسه من العلاقات التي تربط بين النظرية والتطبيق. فعندما نبيّن أنّ بعض الفئات الصرفية والنحوية تشترك معاً في إيجاد الأسلوب المتميّز لنصّ ما، فإنّنا ولا شكّ، نستعين بفئات نظرية منها الألسني ومنها البلاغي أو الأسلوبي. بالعكس، عندما ندرس الخصائص الأسلوبية لاحدى اللغات، لا نستطيع إلّا أن نعتمد على بعض النصوص التي تمثّل الخصائص الأسلوبية لهذه اللغة.

لا شكّ أنّ تحليل النصوص من وجهة نظر أسلوبية يحتاج الى إيجاد تقنيّات خاصّة، تخلّصه من الاتكال على مبادئ علم النفس، وعلم الاجتماع، كما تخلّصه من الايديولوجيات الدينية والسياسية، وذلك كما فعل جاكبسون R. Jakobson وريفتير M. Riffaterre عندما تكلم الأوّل عن العلاقات الاستبدالية paradigmatices والثاني عن العلاقات النظامية syntagmatic القائمة بين العناصر التي يتألّف منها النصّ، والتي تشكّل في نهاية المطاف تميّزه الأسلوبي.

لكنّ هذه التقنيّات لا تكوّن لوحدها المغرسة الأسلوبية المنشودة، التي يسعى لاجادها علماء الأسلوب عبر دعوتهم لاقامة علم أسلوب، أو كما نقول «أسلوبية» تتضمن الأجزاء النظرية لمفهوم بلّي الأسلوبي «مفهوم الانفعالية» في اللغة، وتتضمّن وسائل تحليل النصوص عند سيبتر «الملحج الأسلوبي»، وتسعى الى تنظيم مبادئها في مذهب متماسك يكون منطلقه أنّ كلّ كلام يخضع لمجموعة من القوانين والضوابط لا يمكن حصرها إلّا بتفسير إوالية هذا الكلام، وليس بتفسير إوالية mécanisme اللغة التي ينتسب إليها.

## ٥. الأسلوبية الحديثة

### ١.٥ الوجه الأوّل

انطلق علماء الأسلوب المحدثون من اعتبار مفاده أنّ الكلام يجب أن يكون بالنسبة لمحلّ الأسلوب الوسيلة والغاية في آن. وأنّ الكلام قابل للتجزؤ الى وحدات تعرف بالرسلة message. والرسلة في تعريف هؤلاء هي مجموعة مركّبة من عدّة عناصر مرتّبة، مستقاة من المعارف الانسانية ومجموعة بشكل بنيوي. أمّا دراستنا فيجب أن تبدأ بدراسة آثار هذه العناصر على متلقّيها

(القارىء، والمستمتع) ودراسة السنن codes التي يتمّ بهدئ منها اكتشاف معنى التلقّي الذي يغير الى حدّ بعيد قيمته الناشئة عن إحداث المفاجأة، وتبيان التفرد والابتكار.

هذه المنطلقات المنهجية تمثّلت عند عدد كبير من علماء الأسلوب المحدثين في محاولاتهم استخراج الخصائص المميّزة لأسلوب عدد من الكتاب، نخصّ بالذكر منهم الفرنسي غيرو، والأميركي ريفتير.

العالم الفرنسي غيرو دعا الى تطبيق المنهج الاحصائي في الكشف عن البنية الخاصّة للمفردات التي يتكوّن منها أسلوب الكاتب، وذلك باستعمال مفهوم الكلمات المواضيع mots thèmes أي الكلمات الأكثر استعمالاً في مدوّنة ما corpus، واستعمال مفهوم الكلمات المفاتيح mots clés التي هي في الآن نفسه كلمات مواضيع مع فارق واحد، هو أن تكرار الأولى مطلق، بينما تكرار الثانية نسبي من ناحية ابتعاده عن الاستعمال المألوف. من حصيلة الاثنين نعني الكلمات المواضيع، والكلمات المفاتيح حدّد غيرو مفهوم الابتكار لدى الكتاب، وكشف عن تميّزهم الأسلوبي.

أمّا الاميركي ريفتير فلم ينطلق في تحديده للأسلوب من تحديد الكلمات الأكثر استعمالاً في النص، وتلك التي تشدّ عن المؤلف، وتبتعد عنه، وإنما من ردّات فعل القارىء لدى قراءته للنص. فالأسلوب كما يفهمه العالم الأميركي إشارة مضاعفة على الخبر الذي تنقله البنية الألسنيّة، أو بروز يفرض بعض عناصر المقطع الكلامي على انتباه القارىء. أمّا الأسلوبية في رأيه، فتقوم على التحقق من ردّة فعل القارىء تجاه النص، والتفتيش عن حوافز هذه الردّة في شكل النص الداخلي لا خارجه. محلّل الأسلوب يغدو من هذا القبيل القارىء المثال المسلّح بثقافة كاملة تحوّل أن يعاين بدقة الوحدات الأسلوبية التي يتضمّنّها أثر كاتب ما، أو عدد من الكتاب.

إنّ فهم الوحدات الأسلوبية التي يتضمّنّها الأثر الأدبي قاد ريفتير الى الحديث عن الأثر بالذات. والأثر كما يعرفه هذا الأخير، كل مقفل على ذاته، كلّ ينتمي الى سنن أوّلية (اللغة، النوع الأدبي) ويتضمّن سنناً إضافية تلعب فيها المعاني والقيم الأسلوبية في الأثر أدواراً مختلفة. السنن الإضافية في الأثر، كما ينوّه ريفتير يجب أن تحلّل انطلاقاً من مفهوم المتوقع prévisible وغير

المتوقع imprévisible. فبقدر ما تكون السنن الإضافية غير متوقعة تؤثر على القارئ وتشدّ الانتباه إليها، وبقدر ما تكون متوقعة تفقد تأثيرها على القارئ وبالتالي تنعدم قيمتها الأسلوبية.

أخيراً، إن السنن الإضافية التي تؤلف العناصر الجديدة في النص، والتي تكون أشكالاً جديدة ومعاني تأخذ حجم توقعها من تناقض سياقين: السياق الذي يتبدى فيه النص، والسياق المكوّن من ثقافة القارئ، والذي على أساسه يقوم هذا الأخير في اكتشاف النص وحدود قيمه الأسلوبية.

## ٢.٥ الوجه الثاني

ينحصر هذا الوجه في العودة الى الأسلوبية عن طريق علوم البلاغة وذلك انطلاقاً من نظرية أرسطو في الصناعة ومروراً بعدة مدارس. أولها الشكليّون الروس، الذين رفضوا من جهة اعتبار الأدب نقلاً لحياة الأدباء وتصويراً للعصور والبيئات وصدى للنظريات الفلسفية والدينية، ودعوا من جهة ثانية الى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبياً أو بكلمة أخرى دعوا الى البحث عما أسموه الأدبية *littérarité* من خلال البحث عن البنيات الحكائيّة والأسلوبية، والاقناعية في الأثر الأدبي، ومن خلال البحث أيضاً عن تطوّر الأشكال الأدبية، وعلاقة الأدب بالمجتمع. وثانيها الشكليّون الألمان الذين اهتموا بوصف الأنواع البدائية كحالة الضمير، والحكاية والمثل، ووصف سجلات الكلام والتركيب البيوي للحكايات الشعبية.

وثالثها النقيديّون الجدد في البلاد الأنغلو سكسونية الذين درسوا عمل المعنى في الأدب، وطرحوا على بساط البحث مشكلة الصورة الشعرية بكل أبعادها.

وأخيراً البيويّون الفرنسيّون الذين وجّهوا جهودهم تحت تأثير عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي ستراوس، باتجاه دراسة النظم في الشعر والتركيب في النثر والبلاغة في الفئتين معاً.

من منظر الصناعة الأول أرسطو، الى منظر الصناعة في العصر الحديث رومان جاكبسون، عرف هذا العلم معانٍ عديدة.

أولها يقوم على اعتبار الشعرية *poétique* نظرية تعنى بالقضايا الداخلية

في الأدب من حيث هو أدب لا من حيث هو انعكاس لمناسبات، وصدى لأحداث خارجية.

ثانيها يقوم على اعتبار الشعرية نظرية تطبق على دراسة الاختيار *choix* الذي قام به الكاتب من بين سلسلة الاختيارات الممكنة في مجال اللغة، كالموضوع، والأسلوب والتأليف.

وثالثها يقوم على اعتبار الشعرية نظرية تدرس القواعد والأصول التي تميز المدارس الأدبية عن بعضها البعض.

من بين المعاني التي أشرنا إليها يلقي اليوم المعنى الأول لكلمة شعرية، (وهو المعنى الذي يعتبر الشعرية نظرية تعنى بالقضايا الداخلية في الأدب)، كل اهتمام. يعتمد هذا الاهتمام على شرح النظرية التي أشرنا إليها، وعلى ضبط موضوعها الذي يقوم على البحث في الوسائل التي تسمح بتحليل الآثار الأدبية انطلاقاً من تحليل أنواع الكلام الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الآثار ومقابلته ببقية أنواع الكلام لمعرفة خصائصه المميزة، ولمعرفة الملامح الأساسية التي تجعل منه أدبياً (أي معرفة آدائيته).

يرى الشعريون الجدد في بحثهم عن ماهية الكلام الأدبي، أنّ هذا الكلام يتكوّن من مجموعة منظّمة من الجمل أو المرسلات، وأنّ المرسلات شعرية كانت أم نثرية لا تفهم عند التحليل إلا من خلال مخطّط التواصل الذي طوّره رومان جاكبسون.

يقوم مخطّط جاكبسون على اعتبار الكلام رسالة يبعث بها المرسل إلى المرسل إليه بواسطة قناة اتصال قد تكون سمعية أو بصرية. ويقوم أيضاً على اعتبار الرسالة فعل تواصل مضبوط بسنن *codes* تساعد على فهمه ومرتبطة بسياق يسهّل فهم الرسالة، ضمن حدود النص.

إنّ الكلام الذي يبعثه المرسل إلى المرسل إليه بواسطة قناة الاتصال له عدّة وظائف ضمن نظام المخطّط المذكور من بينها الوظيفة الشعرية *fonction poétique* التي نتوقّف قليلاً عندها لنتبيّن نوعيتها.

يعتبر جاكبسون أنّ الوظيفة الشعرية للكلام لا هدف لها سوى التعبير عن نفسها، أي أنّها لا تسعى إلى إفهام مدلولها، أو إرجاعه إلى سياق معيّن. كما لا تسعى إلى لفت الانتباه، أو التأكيد من أنّ السنن التي بنيت على أساسها

قابلة للفهم من قبل القارئ أو السامع.

والوظيفة الشعرية للكلام التي نجدها بشكل مكثف في المرسلات الشعرية هي ككل المرسلات واقع ألسني، إلا أن اللغة التي تحمل كلماتها تتوقف عن التصريح، والافصاح عن مغزاها. هذا التوقف يُفقد متلقي المرسلات قدرته على الكشف عن مضمونها، فيلعب دور المعائن الذي يحاول أن يستخلص من المرسلات ذاتها السنن المستعملة في كتابتها (أي اللغة التي كتب بها النص الشعري)، بينما يستطيع متلقي المرسلات النثرية أن يفهم هذه المرسلات ويفقه معناها بالرجوع إلى سليقته اللغوية.

من هنا كان القول إن الشعر كالموسيقى والرسم معناه قائم بذاته، ومن هنا موقف قارئ الشعر الصعب في الوصول إلى هذا المعنى، لأن السنت اللغوية التي هي بمثابة دليل لمعرفة صياغة المعنى من ناحية الصوت والمفردة والجملة والتركيب والايقاع فقدت الضوابط التي حددها العرف، وبالتالي فقدت معناها الاصطلاحي ولبست معنى جديداً خاصاً بها.

هذا المعنى الجديد للكلام في المرسلات الشعرية يحبّ البعض أن يسميه ابتعاداً *écart* بالنسبة للمعنى المتعارف عليه، أو الذي قيده الاستعمال. لكن القول بالابتعاد يفرض معياراً *norme* ويؤدي إلى تساؤلات. أيكون الكلام العادي هو المعيار؟ أم الكلام العلمي؟

إنّ القبول بقول جان كوهين J. Cohen بأنّ الكلام الشعري ليس غريباً فقط عن الكلام اليومي، وإنما هو نقيضه من جهة خرقه لقواعد العرف اللغوي لا يؤدي بنا بعيداً في هذا المجال، كما إنّ محاولة بيوس سرفين P. Servin في الفصل بين الكلام العلمي، والكلام الشعري الذي يستدل عليه بعدم قدرتنا على ترجمته أو إيجاد أية معادلة له تثبت علميتها، كذلك فإنّ نظرية س. ليفين S. Levin حول البنى الإضافية، كالوزن والقافية والايقاع، وغير ذلك من الوسائل التي يفرضها الشاعر على كلامه لينحرف به عن الكلام العادي، لا تجعل النظم الشعري بمستوى الشعر الخالص، ولا تفصل بين الكلام العادي والكلام الشعري.

من بين المحاولات التي عددنا، تبدو محاولة رومان جاكبسون في استخراج المفهوم الأساسي لجميع الوسائل الشعرية هي الأهم والأرصن.

يقوم مفهوم جاكبسون على اعتبار مبدأ التعادل *équivalence* في أساس المقطع الشعري، بينما هو هامشي في الكلام النثري بمعنى أنه لا يضبط إلا انتقاء الوحدات الكلامية من خزائنها الاستبدالي *paradigmatique*، أما ترتيب هذه الوحدات بشكلها النظمي *syntagmatique* فهو يخضع الى مبدأ التجاور، الذي يتجلى بالتكرارات الصوتية، وبالتسلسل المنطقي للموضوعات.

نشير أيضًا في هذا المجال الى مفهوم التوازي *parallélisme* عند هويكنز، مفهوم يعتبر أن العلاقة بين الدالات *signifiants* والمدلولات *signifiés* في الكلام العادي هي علاقة تجاور حددها العرف وضبطتها العادة، أما في الكلام الشعري فالعلاقة هي تعليلية بمعنى أنها تحمل علتها في نفسها وليس بقياسها ببقية العلاقات السائدة.

من هذا القبيل، تغدو الصورة الشعرية التي هي شكل بلاغي، يتعد عن المألوف وينحرف عنه مثلاً للصورة التي تهدم من وجهة نظر ألسنية العلاقة بين طرفي الدلالة «الدال والمدلول» وبين معناها الذي تضبطه وتقيده قوانين التعامل اليومي للكلام، لتخلق من ثم بينها وبين الأشياء التي تحكي عنها علاقة تباين *dissemblance* وليس علاقة تشابه *ressemblance* كما هو راسخ في اعتقاد الناس، جاعلة من الكلام الشعري، كلامًا مخادعًا يوهم أنه يحكي عن الأشياء وهو في الواقع لا يحكي إلا عن نفسه، ولا يتوجه إلا الى نفسه، وبالتالي يتجرد الى حد بعيد من قدرته على التواصل التي هي من مهمات كل كلام.

لكن ما قدمنا لا يعني أن الكلام الشعري هو نموذج مميز للكلام، ولا يدعو للاستمرار في القول عن الشعر الذي يحمل أكبر شحنة من التعبير البلاغية ضمن الأنواع الأدبية، وعن الأدب كفن، بأنهما يشكّان كلامًا على حدة أو كلامًا آخر.

في الواقع ليس هناك سوى كلام واحد يتلاعب به الشاعر، وفي كلمة أدقّ يحوله من شكل الى آخر. لذلك كل بحث في الشعر خاصة وفي الأدب عامة يجب أن يبدأ بتحليل التقنيات التي تتم بواسطتها عملية تحويل الكلام قبل الانتقال الى التأكيد أن بعض النصوص هي على درجة عالية من الشعرية، وأن البعض الآخر خالٍ من هذه الدرجة أو تلك.

إنّ تحليل تقنيّات تحويل transformation الكلام الى كلام شعري يفترض معاينة الكلام المذكور من عدّة جوانب هي :

#### الجانب الصوتي

يمكن دراسة هذا الجانب من الكلام الشعري بدراسة الوحدات الصغرى التي يتكوّن منها. فقد يتميّز نصّ شعري عن نصّ آخر بعدد فونماته وطريقة توزيعها، كما يمكن أن يتميّز بطول كلماته أو قصرها، وبما تحمله هذه الكلمات من إيقاعات وأنغام يفرضها الوزن والقافية.

#### الجانب التركيبي

يمكن دراسته باستعمال بعض التقنيّات التي تدخل في نطاق القواعد التوالديّة، والتي تظهر في التحليل الأخير أنّ الجملة الشعريّة هي نتيجة لعدّة تحوّلّات، وأنّ طبيعة هذه التحوّلّات هي التي تميّز الجملة الشعريّة عن غيرها من الجمل.

#### الجانب الدلالي

يمكن دراسته بالعودة الى المنطق الذي يضبط رصف الجمل في الكلام الشعري من خلال مبادئ ثلاثة هي التناقض والتدرّج، ومن خلال علاقة هذه المبادئ بتمثيلها الأشياء أو عدم تمثيلها.

#### الجانب الأسلوبي

يمكن دراسته بدراسة الصيغ التي يتوجّه بها الكلام الشعري الى القارئ أو المستمع من خلال المخاطبة المباشرة، أو تمحّل صفة القصّ والتقرير أو توّسل المونولوج الداخلي أو الحوار.

لقد حدّد الأسلوب في القديم من خلال مفاهيم فلسفيّة، وأخرى دينيّة، وهكذا الحال أيضًا بالنسبة للدراسة العلمية للأسلوب أو ما اصطّلحنا على تسميته بالأسلوبيّة.

وقد تجلّت هذه المفاهيم في اعتبار الأسلوب طريقة يتميّز بها كاتب ما عن غيره من الكتاب، كما تجلّت في اعتبار المعنى في الكلام معنيين واحد تصرّحي ينقل الخبر وثاني إيمايّي يعبر عن مدى انفعال ناقل الخبر إزاء الخبر المنقول.

لكنّ هذه المفاهيم ما لبثت أن تغيّرت مع مجيء الألسنيّة، فعرّف الأسلوب

بأنه اختيار من بين مواد اللغة يعكس بوعي أو لا وعي ابتعاد القائم بالاختيار عن المعايير اللغوية، وعرفت الأسلوبية بأنها منهج يقوم على إحصاء الانحرافات اللغوية على مستوى المفردة والجملة والصورة. وازدادت هذه المفاهيم تعقُّراً مع توسُّع الدراسات الألسنية، والاهتمام بنظرية التواصل، وانعكاساتها على تحليل وظائف الكلام. فعرفت الأسلوب انطلاقاً من هذه الوظائف، بأنه إشارة مضافة على الخبر، وحددت الأسلوبية بأنها طريقة تقوم على التحقق من ردة فعل القارئ أمام النصّ، والتفتيش عن أسباب هذه الردة في أشكال النصّ الداخلية.



## مفهوم اللغة في الألسنية البنيوية

### ١. مقدّمة

يسود الاعتقاد منذ القديم وحتى اليوم عند بعض الباحثين أنّ اللغة هي واقع لا يمكن أن يُفصل عن النشاط الذهني، والحياة الروحية للإنسان من حيث هو كائن اجتماعي. الأمر الذي يفرض فيما يفرض دراسة اللغة داخل مجموعة من الأسئلة تتعلق بالطبيعة الانسانية، وتندرج في حقل من البحث يطال إواليات التفكير، والعلاقات بين الإنسان والعالم، كما يطال تطوّر المجتمعات الانسانية وسبل تبادل القيم فيما بينها.

إلا أنّ هذا الاعتقاد يظلّ محصّلة من محصّلات الفلاسفة وعلماء النفس، ولا يتخذ حيّزاً له داخل الاسئلة التي تطرحها الألسنية البنيوية إلا إذا عكست آيته وحولناه عن صيغته الأساسية التي تتمحور حول ماهية العلاقات التي تربط اللغة بالواقع والفكر الى صيغة ألسنية تتمركز حول الطريقة التي تنبني عليها هذه العلاقات.

في الاقتراب من هذا الموضوع يجدر بنا التساؤل إذا ما كان هناك وجود لفكر من دون لغة، أو إذا ما كان هناك فكر سابق للغة في الوجود. إنّ اسئلة من هذا النوع كما يعترف الألسنيون البنيويون خارجة عن نطاقهم الفعلي، أمّا علماء النفس وخاصة ج. بياجه ومدرسته التكوينية فهم يرون أنّ وجود بعض التصرفات المنطقية لدى الطفل قبل اكتسابه اللغة يؤكد على أنّ الفكر سابق للغة في الوجود، إلاّ أنّهم يعترفون بالمقابل أنّ اكتساب إواليات اللغة ضروري لنضج الإنسان الذهني.

من الأسئلة أيضًا التي يطرحها علماء النفس والتي يتحرّج علماء الألسنيّة  
البنويّة عن طرحها، تلك التي تتعلق بمعرفة من الذي ينتج الآخر : أهو الفكر  
الذي ينتج اللغة أم اللغة هي التي تنتج الفكر. ومعرفة من الذي يؤثّر  
بالآخر : أهو الفكر، الذي يؤثّر في اللغة أم اللغة هي التي تؤثّر في الفكر  
وتقولبه على صورتها ومثالها. هنا أيضًا يعترف الألسنيّون أن أسئلة من هذا  
النوع تخرج عن نطاقهم لأنّ ما يهتمهم في بحثهم في مجال اللغة هو اللغة  
بالذات وليس الاوالات الذهنيّة التي تتحكّم بإنتاج اللغة. من هنا كانت  
نظرتهم تختلف عن نظرة علماء النفس والمنطق في معالجتهم للعلاقات التي  
تقوم بين اللغة، وبعض أشكال الفكر والسلوك<sup>١</sup>. نظرات تشكّلت في  
محورين :

الأوّل يعتبر أن للملكة اللغويّة مبادئ خاصّة بها وبالتالي فهي لا تخضع  
لمنطق الفكر.  
والثاني يرى أنّ بنية اللغة هي التي تحدّد نظرتنا للعالم. وليس نظرتنا للعالم  
هي التي تحدّد بنية اللغة.

## ٢. منطق اللغة ومنطق الفكر

١.٢ لقد حاول المناطقة وعلماء النفس في القديم أن يربطوا بين منطق  
الفكر ومنطق اللغة جاعلين من الفئات الصرفيّة والنحويّة صورة مسقطّة عن  
قواعد المنطق العام، أو قواعد الفكر. ففي القرن الثامن عشر على سبيل المثال  
كان الاعتقاد السائد كما يقرّر بيار غيرو P. Guiraud يقوم على اعتبار الفئات  
الصرفيّة والنحويّة نسخة مطابقة للفئات العقليّة الموجودة في العقل الانساني  
عامّة. من هنا ذهاب الآخذين بهذا الاعتقاد كما يستطرد غيرو الى القول  
بوجود قواعد لغويّة عامّة تشترك فيها جميع اللغات. (الاسم، الفعل، الفاعل)،  
وفي حال اختلاف هذه القواعد بين شعب وآخر، فهذا مردّه الى الاستعدادات

١. الالتجاء الى التأويل دليل التناقض في الاحكام نتيجة لتضارب المنهاج أو عدم دقّها. وهذا الاتّجاه  
في الواقع شديد الارتباط بالاتّجاه السابق أو هو مثل له، إذ التأويل في أغلب أحواله محاولة تفسير  
الكلام بما يتمشى مع قواعد المنطق العام، بالرغم من مخالفته لمنطق اللغة وواقعها. ويظهر ذلك  
بوجه خاص في محاولة تفسير علل البناء والاعراب وفي توجيهات الاعراب كذلك. كمال بشر :  
دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٧٣.

النفسية والبيئية لدى هذا الشعب أو ذاك في استعماله للمنطق الانساني العام بشكل واضح وصارم<sup>٢</sup>.

٢.٢ لقد رفضت الألسنية البنيوية، منذ بداية عهدها وباسم مبدأ حضورية اللغة واستقلالية العلم الذي يقوم بدراستها (الألسنية)، رفضت الترابط السببي بين منطق الفكر ومنطق اللغة، كما رفضت أية فكرة تقول بالتوازي بين الفئات الصرفية والنحوية من جهة والفئات المنطقية التي أبدعها العقل الانساني من جهة ثانية. فالألسني كما يرى يلمسليف L. Hjelmslev يجب أن يحدّد الفئات الصرفية والنحوية في اللغة انطلاقاً من معايير شكلية بحتة أي انطلاقاً من التناقضات التي يكشف عنها الدالّ الألسني. «إنّ ما يميّز خصوصية القواعد بالنسبة لعلم النفس هو أنّ موضوع الأبحاث في القواعد ليس هو، ولا يمكن أن يكون الضمير الانساني بالذات وإنما الوسائل التي يظهر فيها مضمون هذا الضمير، أي التعبير»<sup>٣</sup>. أما بلومفيلد L. Bloomfield فينتقد هذا الاعتقاد الذي بدأ مع فلاسفة اليونان وخاصة مع أرسطو قائلاً «إنّ اليونانيين القدماء لم يدرسوا اللغة وإنما درسوا لغتهم. وكانوا يعتبرون أنّ بنية لغتهم تجسّد الأشكال الكلية للفكر الانساني وبالتالي كانوا يضعون الملاحظات اللغوية ويحصرونها في لغتهم بالذات ... تحت أشكال مجردة»<sup>٤</sup>.

٣.٢ يتحصّل مما قدّمنا أنّ الألسنيين البنيويين في أوروبا وفي أميركا متفقون حول ضرورة فصل منطق اللغة عن منطق الفكر، ذلك أنّ بنية اللغة قائمة في الأساس على مبادئ لا يعترف بها المنطق العام. ففيها الاعتباري، والغريب والشاذ، والمطلق، والمقيد، بينما المنطق العام يقوم على مبادئ التشكيل والتميز ونظام المسلمات؛ فجملة: «هذا الأعمى يرى أكثر منك» لا يقبلها المنطق العام بينما منطق اللغة لا يرى فيها خروجاً على القواعد اللغوية. إنّ فصل منطق اللغة عن منطق الفكر يتجلّى بأفضل صورة في الموقف الذي اتّخذه يلمسليف من هذا الموضوع، فهو يرفض ما ذهب إليه الفيلسوف بر

٢. P. GUIRAUD : *La grammaire*, PUF, Col. Que Sais-je, 3<sup>e</sup> ed., Paris 1964, p. 9.

٣. L. HJELMSLEV : *Principes de grammaire générale*, Copenhagen 1928, p. 26. : أنظر

٤. L. BLOOMFIELD : *Le langage*, Payot, Paris, p. 30. : أنظر

٥. E. SAPIR : *Le langage*, Payot, Paris 1967, p. 10. : أنظر

هيلل Bar-Hillel من أنّ بنيات التفكير المنطقي هي نموذج لبنيات اللغات المعروفة، معتبراً أنّ الألسني البنوي يميل الى الاعتقاد بأن اللغة هي التي تقوّل الفكر، وليس الفكر هو الذي يعطي صورته للغة.

٤.٢ والألسنية البنيوية، بوقوفها في وجه علماء المنطق والنفس، خلّصت اللغة من الاحتكام الى قواعد هذين العلمين، وأعطتها حقّها في الوجود المستقل، كما أعطت للدراسات اللغوية أيضاً حقّها في اعتبار اللغة كياناً قائماً بذاته، له قواعده المنطقية الخاصة به وله ضوابطه وأسبابه وعمله المرتبطة به والمستقلة استقلالاً تاماً عن غيرها من القواعد والضوابط.

### ٣. اللغة ورؤية العالم

١.٣ والألسنيون البنيويون، في تحديدهم علاقة اللغة بكيفية رؤية المجتمعات الانسانية للعالم المحيط بها، ينطلقون من اعتبار مفاده أنّ اللغة هي وسيلة تعبير تتحلّل عبرها التجربة الانسانية باختلاف المجتمعات التي تستعملها وذلك من خلال وحدات تتشكّل في الآن نفسه من مضمون دلاليّ ومن تعبير صوتيّ نسمّيها المونيمات.<sup>٦</sup>

٢.٣ ويذهب هؤلاء الألسنيون الى الاتفاق على أنّ اختلاف اللغات الذي يردّ الى اختلاف المجتمعات الانسانية هو الذي يُقوّل الفئات الفكرية على صورته ومثاله. يقول مارتينه في هذا المجال «إنّ المنحى الأساسي للألسنية الحديثة يكمن في تأكيدها على استقلالية البنى الألسنية بالنسبة للوقائع اللا - ألسنية. فالألسنيو اليوم لا يرون أنفسهم مهتمّين بالكشف عن التداخل بين البنى الألسنية والوقائع اللا - ألسنية، أو إذا شئنا الواقع، إلّا في حدود الحاجات التي تفرضها سبل التواصل على البنية الألسنية التي تحدّد المفهوم الذي يكوّنه متكلّمو اللغة عن العالم».<sup>٧</sup>

إنّ قول مارتينه يكشف عن مشكلتين تتعلّقان بجوهر اللغة، الأولى تبين كيف أنّ البنى اللغوية لا ترتبط مباشرة بالوقائع اللا - ألسنية (الطبيعة)،

٦. أنظر : A. MARTINET : *Eléments de linguistique générale*, Colin, Paris 1955, p. 25.

٧. أنظر كتاب المؤلف المذكور سابقاً.

*La linguistique synchronique*, PUF, Paris, pp. 177-178.

والثانية تبرز كيف أنّ الفئات اللغوية (العدد، الجنس، التعريف والتذكير، الحيز المكاني والزمني، الهيئة الشخص) قادرة أن تؤثر في طريقة تفكيرنا في العالم المحيط بنا.

٣.٣ بالنسبة للمشكلة الأولى يؤكد الألسنيون البنيويون أنه من السهل تبين مفارقة اللغة للواقع أو بالأحرى عدم مطابقتها للواقع. فلو كانت أشياء العالم اللا - ألسني، أي عالم الواقع والطبيعة هي إيجاد الكلمات المعبرة عن اللا محسوس، واللاموجود. فالواقع، كما يقول الألسنيون البنيويون، ليس هو الذي يفرض معناه على الإشارة الألسنية وإنما الإشارة الألسنية هي التي تفرض علينا رؤية معينة للواقع، وبالتالي فالكلمة، أو كما نقول في الألسنية الإشارة، ليست هي أبداً الشيء الذي تشير إليه، وعلاقتها به تظل في حدود الاعتبار.

٤.٣ يقول تريير J. Trier في هذا المجال : «كل لغة هي نظام يقوم بعملية اختيار من خلال الواقع الموضوعي وعلى حسابه. كل لغة تخلق عملياً صورة عن الواقع تكتفي بذاتها. كل لغة تصوغ ببيان الواقع على طريقته، وتشيد عناصر هذا البناء بشكل يتماشى مع منطلقاتها»<sup>٨</sup>.

ينبنى على ما تقدم أنّ نظرية الألسنيين البنيويين الى اللغة في علاقتها بالعالم هي احادية الجانب، بمعنى أنّ نظرتنا للعالم ناشئة عن عاداتنا الكلامية. أو بكلمة أخرى عاداتنا الكلامية في التعاطي مع اللغة هي التي تفرض تصوراتنا الفكرية للعالم الذي نعيش فيه، كيف لا والعالم المحيط بنا عالم نستثفه عبر اللغة وعبر توسّطها الذي يظل على الرغم من مساعدته لنا مستقلاً عن العالم المحسوس، والمجرد. فالفكر البحث، لو افترضنا أنه سابق في وجوده على اللغة، لا بدّ له لكي يتمظهر أن يتوسّل قوالب اللغة وفئاتها الصرفية والنحوية وبذلك يتصفّى، ويتحرّر، ويتبدّل، بكلمة أخرى ينسج الفكر في تمظهره عبر اللغة نسيجاً لغوياً ويتحوّل من حالته الخام الى حالة لغوية، يصير لغة.

يقول كسيرر في هذا السياق : «إن دور اللغة لا يكمن أبداً في توصيل الأفكار المسبقة، وإنما في توسّطه الضروري لتشكيل الفكر... إنّ اللغة ليست

٨. أنظر : G. MOUNIN : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963, P. 44-45.

هي الشكل الكلامي الذي يحمل الفكر. فالفكر لا يسبق اللغة، وإنما يتشكل فيها وعبرها ... وبذلك تخرج الفكرة كلاماً»<sup>٩</sup>.

٣.٥ هذا ولا يختلف رأي كسيرر عن فرضية ورف B. Whorf التي تقول : إنّ البنية اللغوية، أو التركيب اللغوي، هي التي تحدّد الفكر وتسيطر عليه سيطرة كاملة، ولذلك فإنّ معرفة البشر بهذا العالم وتجاربهم فيه، ونظرتهم إليه، ومواقفهم فيه تختلف باختلاف اللغات التي يتكلّمونها، وقد أعطى ورف أمثلة كثيرة عن بنية الأفعال بشكل خاص في إحدى لغات الهنود الحمر المسماة Hopi وقارنها ببنية الفعل باللغة الانكليزية، واستنتج من ذلك أنّ نظرة كل من المجتمعين الى الزمن تختلف اختلافاً جذرياً عن المجتمع الآخر<sup>١٠</sup>.

#### ٤. الكلمات في العالم

١.٤ قد تكون الكلمات من بين الوسائل المتوافرة للانسان، الوسيلة الأكثر تعبيراً عن علاقته بالعالم المحيط به. فبواسطتها يكتشف هذا العالم بكلّ اشياءه، وأموره، وبواسطتها يفكر بهذه الأشياء ويتواصل مع الآخرين حولها. لكنّ معرفة العالم، والتواصل مع الآخرين حول الأشياء الجليّة والمستترة بواسطة الكلمات، يطرحان مشكلة المنتهي واللامنتهي، مشكلة المحدود واللامحدود. بكلمة أخرى، كيف يستطيع الانسان بكلماته المحدودة أن يصف عالمًا غير محدود؟، عالمًا نعرف بعض جزئياته ونجهل البقية الباقية.

٢.٤ في الاقتراب من حلّ هذه المشكلة يرى الألسنيون البنيويون أنّ الكلمات التي هي إشارات ألسنية تتكوّن من دالّ ومدلول تعبّر عن فئات فكرية هي في منزلة وسيطة بين العالم اللاحدود ومعرفتنا المتعدّدة الجوانب بهذا العالم. بتعبير آخر : الكلمات هي تعبیر عن مجرّدات العالم. تعبیر عن طبقاته وأصنافه، وأنواعه. نقول مجرّدات لكنها تغدو محسوسات من قبل الصغار والكبار يتقريبها أحياناً بالاشارة وأحياناً باللون، وأحياناً بالصورة. فالوعاء الذي يحمله الطفل إلى المدرسة في أوّل عمره، واضعاً فيه زاده يسمّى كيساً، والوعاء الذي تضع فيه معلّمته أغراضها يسمّيه كيساً، والوعاء الذي

٩. أنظر : E. CASSIRER : *Le langage et la construction du monde des objets*, j. Ps., 1933, pp. 44-47.

١٠. أنظر : نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨.

تضع فيه والدته الخضار يسمّى كيسًا، ثم إنَّ المكان الذي يأوي إليه الطفل يسمّيه بيتًا، والقنّ الذي تأوي إليه الفراخ يسمّيه بيتًا كذلك، والقصر الذي يراه في طريقه الى المدرسة يسمّيه بيتًا هو الآخر.

فما هو كل من الكيس والبيت تحديدًا؟ أهو كلّ هذه الأشياء أم هو واحد منها. لا شكّ أنّ الذي يجعل الطفل يسمّي كلّ هذه الأوعية المتنوّعة كيسًا، وكلّ هذه الأمكنة المتنوّعة بيتًا هو مجموعة السمات المشتركة التي تنضوي تحت كلمة بيت من جهة، وكلمة كيس من جهة ثانية. من هنا قول المالمبرغ B. Malmberg: إنّ اكتساب الانسان للغة يتمّ في الوقت نفسه الذي تتمّ فيه قدرته على التصنيف والتجريد<sup>١١</sup>.

٣.٤ لا شكّ أنّ السمة الأساسيّة للكلمات أو بالأحرى للإشارات هي في قدرتها على تجريد الأشياء من خصوصيّاتها وإعطائها صفة النوع والفئة، هذا التجريد هو ما يشكّل تعاسة الأدباء والمفكرين في مزاولتهم للغة، فهم يتذمرون من الكلمة التي لا تفي بالمطلوب، ويتأفّفون من المفردة التي لا تعبّر عن مرادهم، ويتبرّمون من التعبير الذي لا يؤدّي أدقّ دقائق تجاربهم، حتّى ولو كانت الكلمات ليست تلك التي تعبّر عن مجردات وإنّما عن محسوسات. من هنا نفهم تذرّهم من أنّ كلمة «حب» لا تفي بالتعبير عن نوعيّة حبّهم.

لا شكّ أنّ مفردات اللغة، أو بالأحرى كلماتها، هي تعبّر عن سعي الانسان لفهم العالم المحيط به، تعبّر عن نوعيّة إدراكه لهذا العالم كما قدّمنا. وهي أخيرًا تعبّر عن نزعتة التصنيفيّة والتجريدية لأشياء هذا العالم.

٤.٤ لقد حاول بعض الألسنيين البنيويين ومنهم سوسور تشبيه كلمات اللغة بالفسيفساء أو بالخيط داخل الشبكة. وقد أدّى به هذا التصرّو الى اعتبار الكلمات مجموعة متماسكة أو بالأحرى منظومة، والى اعتبار مدلول الكلمة ذا وجهين : الأوّل قيمي والثاني معنوي.

يحدّد سوسور قيمة الكلمة بالعلاقة التي تقيمها مع غيرها من الكلمات القرية منها والتي تحدّد وجوه استعمالها. أمّا معنى الكلمة فيحدّده سوسور بالعلاقة التي تقيمها هذه مع فئة الاشياء التي تعبّر عنها. ويضرب مثلاً على

١١. أنظر : B. MALMBERG : *Les nouvelles tendances de la linguistique*, PUF, Paris 1972, p. 194.

التفريق بين قيمة الكلمة ومعناها أن الانكليزي يعبر عن أكله لضلع الخروف بقوله I ate a mutton chop بينما الفرنسي يعبر عن ذلك بقوله J'ai mangé une côtelette de mouton. إن معنى mutton بالانكليزية هو نفسه mouton بالفرنسية لكن قيمة الكلمة تختلف لأن الانكليزي لديه كلمة خاصة للتعبير عن الخروف هي sheep بينما الفرنسي ليس لديه سوى كلمة واحدة هي mouton.

٥.٤ في مثل آخر شبيه بمثل سوسور يبين الدائركي يلمسليف وجهًا آخر من وجوه الاختلاف في تصنيف الواقع بين لغة وأخرى. فقد قام بدراسة أبرز فيها أن مفهوم الألوان عند أهل الغال les Gallois يختلف عما هو عليه عند أهل الدائرك. فالغاليون يستعملون ثلاثة ألفاظ للتعبير عن الأخضر والأزرق والرمادي والغامق بينما يستعمل الدائركيون أربعة ألفاظ.

٦.٤ إن مثلي سوسور ويلمسليف تؤكدهما التسميات المتعلقة بنظام القرابة في لغات العالم. ففي حين نرى الفرنسيين يعبرون بكلمة واحدة هي tante عن العمّة والحالة نرى العرب يستعملون كلمتين. كما تؤكدهما التسميات المتعلقة بالزمان، ففي العربية كما هو معلوم ثلاثة أزمنة أما في الفرنسية فهناك ثمانية عشر زمنًا. نشير في هذا المجال أيضًا إلى أن بعض اللغات قد تكون أغنى من غيرها في مجال ما من مجالات الواقع الانساني والحيواني؛ فالعرب تكثر تسميات الجمل عندهم بينما تكثر تسميات الثلج عند الاسكيمو. والانكليز لديهم كلمة واحدة في محادثة الآخر هي you، والفرنسيون لديهم كلمتان هما tu, vous أما الايطاليون فلديهم ثلاث كلمات هي tu, voi, lei.<sup>١٢</sup>

لقد كان لتأكيد التمايز بين المجتمعات اللغوية، ولطرق تعبيرها عن العالم المحيط بها بواسطة الكلمات، أثر سيء في بعض الأحيان كما يرى الألسنيون البنيويون، فقد ذهب بعض فلاسفة اللغة إلى الاعتقاد بأن كل لغة هي تعبير عن رؤية أصحاب اللغة للعالم. وقد قادهم هذا الاعتقاد إلى اعتبار بعض اللغات أكثر تطورًا من لغات أخرى، أو بالأحرى أكثر تنظيمًا وعقلانية من بعض اللغات الأخرى. لكن، ما لبث أن تبين، كما يؤكد علماء اللغة البنيويون،

١٢. أنظر : J. PICOCHÉ : Précis de lexicologie française, F. Nathan, Paris 1977, pp. 32-33.



أنّ جميع اللغات، البدائي منها والمتحضّر، هي على المستوى نفسه من الأهميّة لأنّها تفي باحتياجات أفرادها في التعبير والتواصل. لا بل إنّ في هذه اللغات أواصر تشابه تجعلها قريبة من بعضها.

٧.٤ فهناك كما يذكر بعض علماء اللغة ومن بينهم مونا G. Mounin كليات دلاليّة ١٣ (هي المعاني المجردة الخمسة : الجنس، النوع، الفصل، الخاصيّة، العرض، العام وقد سمّاها أرسطو المحمولات) تشترك فيها أكثر المجموعات اللغويّة. من هذه الكليات :

— الكليات الكونية التي تعود لكون الناس جميعاً يعيشون على كرة أرضيّة واحدة، ويعانون وقائع واحدة، ترتبط بالأرض، والسماء، والشمس والقمر، والليل والنهار، والماء، والصقيع والحرارة والحيوانات، والمزروعات.

— الكليات البيولوجيّة التي تنبني على أنّ جميع الناس يتمتّعون بأجساد حيّة، فهم يولدون ويموتون، يتغذّون ويتنفّسون، وإنّ في هذه الأجساد وظائف محدّدة. أضف الى ذلك أنّ جميع الناس يفهمون فكرة المكان والزمان ويرتّبون الجنس تبعاً للمذكّر والمؤنث.

— الكليات النفسية التي تقوم على أنّ جميع الناس يحسّون باللذّة والألم، بالفرح والحزن.

— الكليات الثقافيّة، وهي تقوم على أنّ جميع الناس مهما اختلفت لغاتهم يعرفون معنى القصاص والمكافأة، ويفقهون معنى النجاح والفشل ويدركون معنى الولادة والموت، والمقدّس والشيطاني.

إذا، إنّ النظر الى اختلاف اللغات، كما يؤكّد الألسنيّون البنيويّون، هو اختلاف مبني انطلاقاً من تشابه إنسانها، وليس من اختلافه. فالكليات الدلاليّة التي تؤكّد وحدة التجربة الانسانيّة من جهة وتنوّع التعبير عنها من جهة ثانية، تسقط مقولة علماء المنطق والنفس الذين يفصلّون اللغة على قدّ الفكر، وتؤكّد على مقولة الألسنيّين البنيويّين التي تذهب الى اعتبار اللغة والفكر صنوين أو وجهين لعملة واحدة.



## نظرية القصة

### بين التحليل النفسي والألسنية البنيوية

#### ١. مقدمة

تحاول هذه الدراسة أن تستخرج المقولات الأساسية التي يقوم عليها النقد النفسي للقصة عند فرويد وأتباعه في مرحلة أولى، ثم تقابلها بالمقولات التي ينطلق منها النقد الألسني في اقترابه من القصة في مرحلة ثانية. وهي في تعقبها للمرحلتين الأنفتي الذكر، تسعى لبلورة مدى المنهجين، وحدودهما في تعقب علاقة القاص بالقصة والموضوعات التي يبنى عليها هذا الفن الأدبي.

#### ٢. فرويد والقصة

١.٢ إن الفن — وبشكل أدق الأدب — كان له أثر كبير على حياة فرويد الشخصية والمهنية؛ فقد أمده بثقافة إنسانية، إضافة الى الثقافة العلمية التي حصلها، ثقافة وسّعت آفاق عمله في التحليل النفسي<sup>١</sup>. فهو بقراءته للأدب العالمي، وبشكل خاص اليوناني والألماني، استطاع أن يحدّد بعض العقد النفسية، كعقدة أوديب، وأن يعمّق نظريته حول الحلم، وعلاقته بالعصاب névrose والهوام fantasme.

٢.٢ يكتب فرويد سنة ١٩١٣ في فائدة التحليل النفسي، قائلاً: «إن طريقة النظر في التحليل النفسي تضيء بشكل مريض بعض المشكلات التي تثيرها دراسة الفن والفنانين، وتعجز بالمقابل عن إضاءة القسم الآخر». ويتحدّث بعد عشر سنوات في كتابه «مدخل الى علم النفس»، فيقول: «إن

« الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٣، بيروت كانون الأول/كانون الثاني ١٩٨٣، ص ٩١ - ٩٦

١. أنظر كتاب : Sarah KOFMAN : *L'enfance de l'art*, Payot, Paris 1970, p. 8-13.

الأبحاث في التحليل النفسي سلّطت أضواء كاشفة في مجال الميثاث، وعلم الأدب، وعلم نفس الفنّانين... إنّ الاعتبار الجمالي حول الأثر الفنّي، وتفسير موهبة الفنّان ليسا من مهمّات التحليل النفسي لكن يبدو أنّ التحليل هو في موقع القادر أن يقول الكلمة النهائية حول كل المشكلات التي تتعلق بحياة الناس النفسيّة.

٣.٢ عبر هذين القولين — وبينهما — استطاع فرويد أن يستوعب الرابط الجوهرى للتماثل في الوظيفة بين عمل الحلم، وإعداد الأثر الفنّي، فكلا الظاهرتين تبعان من عمل تماثل، وإن اختلفت مادّتهما. إنّ التماثل في الوظيفة بين الحلم، وإعداد الأثر الفنّي حمل فرويد على توسيع نطاق خطابه النفساني لكي يشمل الأثر الفنّي لكن ضمن حدود رسمها لنفسه، فهو «في ذكرى طفولة ليونارد دافينشي» يعترف أنّه لا يريد الادلاء باعتبارات جماليّة حول الموضوع الفنّي، كما يقرّ بعجزه عن تفسير ظاهرة «الموهبة» الفنية.

٤.٢ إلّا أنّ فرويد لم يقف عند هذا الحدّ في تعاطيه مع عمليّة الابداع الفنّي، فهو في كتابه عن «تفسير الأحلام»، وأثناء توقّفه في هذا الكتاب لمعالجة عقدة أوديب<sup>٢</sup> في شخص هاملت لشكسبير، يقول : «يبدو أنّ الشاعر (شكسبير) لم يعبر في هاملت إلّا عن عواطفه. جورج براندس G. Brandes يشير في كتابه عن شكسبير (١٨٩٦) إلى أنّ هذه المأساة كتبت مباشرة بعد موت والد شكسبير (١٦٠١)، إذا في عزّ الجوار، وباستطاعتنا أن نقرّ بأن انطباعات الطفولة التي تتعلّق بوالده، ما زالت حيّة. وكما أنّ هاملت يعالج علاقات الابن بأقاربه، هكذا ما كبث الذي كُتب في الأونة نفسها، يعالج موضوع غياب الابن. وكما أنّ كلّ العوارض العصائية، والحلم نفسه يمكن تفسيرها بأشكال متعدّدة، ولا بدّ من ذلك إذا أردنا فهمها، هكذا الابداع

---

٢. «عقدة أوديب : من الأسطورة الاغريقيّة عن أوديب بن لايوس ملك طيبة الذي كتبت عليه الآلهة أن يقتل أباه ويتزوّج أمّه... إلى آخر القصّة. ويقصد بهذه العقدة في نظريّات التحليل مجموعة الأخيلة والأوهام والوجدانات التي تتصلّ برغبة الطفل في الاستحواذ على الوالد من الجنس الآخر. وهذه هي عقدة أوديب الايجابية؛ أمّا الرغبة في الاستحواذ على الوالد أو والدة من الجنس نفسه فنعرّف اليوم باسم عقدة أوديب السلبية. وتنطوي هذه العقدة في كلا الحالين على الأخيلة وأوهام تقوم على الرغبة في التخلّص من الوالد الغريم». سيجموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة د. اسحق رمزي، دار المعارف، مصر ١٩٨٠، ص ٤١.

الأدبي الصحيح الذي ينبع من انفعالات كاتبه، قابل لأن يفسّر بأشكال متعدّدة. لقد حاولت هنا أن أفسّر الأهواء الأكثر عمقاً في نفس الشاعر»<sup>٣</sup>.

٥.٢ إنّ فرويد عبر النص المشار اليه آنفاً يكشف عن عدّة اعتبارات حول علاقة الكاتب بالشخص الأدبي، أو بالأحرى، حول علاقة المبدع بصنّيعه الفنّي، فهاملت، وهو شخص فنّي متخيّل، يغدو الشاعر نفسه، وعصاب هاملت، يغدو عصاب شكسبير. إنّ الانزلاق من الشخص الفنّي الى مبدع هذا الشخص، كان له أثره على النقد الأدبي، وخاصة ذلك النقد الذي يستوحي في مراميه المنطلقات النظرية لتحليل النفسي. فتحليل الشخص الفنّي، الشخص الوهمي، وتحديد عوارضه العصائبة صار يتطابق — بمفهوم هذا النقد — مع عوارض مبدع الشخص — الكاتب — بالذات. فهاملت إذاً كان عصائياً فهذا يعود الى نفسية شكسبير العصائبة. ولا يكفي فرويد بالمطابقة بين الشخص الفنّي، والفنان الذي ابتدع هذا الشخص، بل يذهب الى أبعد من ذلك، فيعتبر أنّ الأثر الفنّي محاكاة للواقع وتقليد له. فهو في تحليله لرواية يانسن Jensen الغراديفا Gradiva (١٩٠٦)، يتوقّف بشكل خاص عند تحليل رؤى هذا القاص، وكأنّها الرؤى نفسها التي تظهر في الأحلام الحقيقيّة، أحلام الليل، ويستطرد الى القول إنّ الأثر الأدبي كالحلم يعبر عن الواقع، يعبر عن واقع مكبوت بأشكال وهميّة، وأخرى مموّهة، لكن ليس من الصعب الكشف عن ارتباطها بالحياة الواقعيّة لصاحب الأثر (وصاحب الحلم).

إذاً كان الأثر تعبيراً عن الواقع الهوامي لصاحبه، أو بكلمة أدق تمثيلاً عليه، فإنّ القصّة من هذا القبيل هي القصّة العائليّة للعصائبيين.

### ٣. القصّة والتحليل النفسي

١.٣ إنّ التحليل النفسي، في تعاويه مع القصّة، يفترض أنّ هذا التشكل الفنّي الذي ينتجه الراشدون ليس إلّا نقلاً لوههم الطفولي الذي تحدّث عنه فرويد تحت عنوان «القصّة العائليّة للعصائبيين»<sup>٤</sup>. تتمثّل هذه القصّة في أنّ

٣. نقلاً عن : Jean-Louis BAUDRY : Freud et la création littéraire, *Tel quel*, 1, 1986, p. 63-85.

٤. أنظر : J. Le GALLIOT : *Psychanalyse et langages littéraires*, F. Nathan, Paris 1977, p. 103.

كلّ فرد يجد نفسه أثناء مراحل تكوّن شخصيته مضطراً لابتداع قصة خيالية في ذهنه، ثم لا يلبث أن يكتبها بعد أن يكتشف، أثناء تطوّره النفسي، أنها غير قابلة للتحقيق. يكتبها ويؤجلها الى حين المعالجة النفسية، أو إلى وقت تسامحها الهوامي الذي يعرف بالآثر الأدبي. قوام هذه القصة الأصلية أنّ الطفل بعد أن يعي أن أهله لم يعودوا تلك القوى الوصية التي خضع لها في البدء، يأخذ بابتداع قصة من نسيج معرفته بالتمايز الجنسي، يبدو فيها وكأنه ولد غير شرعي. لكن يُبقي علاقته بأمه قائمة، في الوقت الذي يُخرج أباه فيه من المثلث العائلي، ليحلّ مكانه أباً مثاليّاً، لا يلبث أن يتلبّس صفاته الميثولوجية، طمعاً بالفوز بأمّه. هذا الموقف الصعب، والمليء بالالتباسات لا يتمّ إلّا لأنّ الأم فقدت قدسيّتها بينما الأب الحقيقي يبقى على هويّته المتميزة، هو لا يتمّ إلّا في وضع يحسّ فيه الطفل أنّ عواطف البغض والحبّ تتنازع من كلّ جهة، فيأخذ بابتداع نهايات لهذه المأساة الأصلية تعرض كيف أنّه مهدد بالخصاء لانه سرق فعل الانجاب من والده، وكيف أنّ هذه السرقة تكمن وراءها رغبته في موت والده، وإن كان هذا الموت رمزياً.

٢.٣ ينظر التحليل النفسي إذاً الى النصّ الروائي كأبي نصّ جمالي، وكأنه نقل لهوام تُقرأ عبره الرغبة في «تحقيق أمنية» الوهم الأصلي<sup>٥</sup>. إلّا أنّ هذا النقل للهوام الأصلي، بالرغم من الأشكال الفنية المتعددة التي يتخذها، يسعى لأن يكون تمثيلاً للواقع، صدّي للواقع، أو لنقل الواقع نفسه، في تشكّله الصحيح أو الخاطيء، في تردّده بين أن يكون الواقع نفسه، المرفوض، أو الواقع الآخر المرجو. ويرى التحليل النفسي أنّ القصة الأدبية التي هي ترجيع للقصة العائلية الأصلية، تمرّ كهذه الأخيرة بمرحلتين : في المرحلة الأولى، يتصوّر الطفل، بعد أن يكون قد رفض أبويه الشرعيين، أنّه جاء من مصدر سرّي، من ولادة خارقة، وبذلك تقع على نموذج الطفل اللقيط في الحكايات العجيبة. أمّا المرحلة الثانية فتمثّل الطفل الذي تخلى عن استعادة والدته الشرعية، وقبل بجزء من الواقع، وبذلك تقع على نموذج الطفل اللا شرعي<sup>٦</sup>. من هذا المطلق قسّم التحليل النفسي القصة الأدبية، الى نوع حلّمي عجائبي يرتبط بالمرحلة

٥. أنظر : M. ROBERT : *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris 1972, p. 63.

٦. أنظر المرجع السابق، ص ٧٣.

الما قبل أوديب في القصة العائليّة، وآخر واقعي طبيعي يرتبط بالمرحلة الما بعد أوديب. ووضع بين هاتين المرحلتين، مرحلة الطفل اللقيط، ومرحلة الطفل اللاشرعي، كل التشكّلات التي عرفتها القصة الأدبيّة في القديم والحديث. من ذلك مثلاً أنّ قصص الجنّ، والعجائب تمثّل المرحلة البدائيّة من القصة العائليّة. فبطلها هو طفل لقيط لا يجد سعادته إلّا بعد أن يجتاز عدّة تجارب؛ ومن ذلك أنّ القصص الرومانسيّة تصوّر بطلاً يبحث كالطفل الذي أضاع أصله، عن حياة في السماء لأنّ حياة الأرض لا تُحتمل، ومن ذلك أيضاً أنّ القصص السيريّة التي تمثّل مرحلة متقدّمة من القصة العائليّة التي يقبل فيها الطفل اللاشرعي بجزء من واقعه، تصوّر بطلاً يرفض وصاية الأهل ليجعل من نفسه وصيّة على مصيره.<sup>٧</sup>

أن تتطابق القصة الأدبيّة مع هذا المرحلة أو تلك من مراحل القصة العائليّة الأصليّة، أمر لا مفرّ منه في نظر التحليل النفسي، لأنّه مرتبط أساساً بمفهوم الرغبة، رغبة الفرد في إقامة علاقات من نوع معيّن مع أمّه وأبيه في طفولته، رغبة تظلّ هي إياها في الكبر وإن اتّخذت أشكالاً متعدّدة في القصص الأدبيّة التي ترمز إليها. لكنّ رغبة الفرد، أو بالأحرى الفرد الراغب، لا تكون إلّا بموضوع مرغوب فيه، ووسيط يسهّل نفاذ هذه الرغبة حسب الأنا إلى الرغبة حسب الآخر.<sup>٨</sup>

لا شك أنّ الرغبة حسب الأنا، والرغبة حسب الآخر هي التي تشكّل جوهر الصراع في القصة حسب التحليل النفسي، وهي تمدّها بدناميّة الحركة والتطور. فأبطال القصة ينزعون إلى تحقيق وهمهم الأصلي حسب رغبة «أنا» كلّ واحد منهم، لكنّ تحقيق الرغبة حسب «الأنا» لا يتمّ إلّا باستيعاب الرغبة حسب «الآخر». من هنا كان تعدّد المشكلات في القصة، وتعدّد أشكالها الفنيّة.<sup>٩</sup>

٧. أنظر المرجع السابق، ص ١٣٩ - ١٦٠.

٨. أنظر : René GIRARD : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961, p. 12.

٩. يقول ميشال دغني في مجلة : «Destin du désir et roman» Critique n° 176, janvier 1962، «يتخلّص القاصّ في نهاية قصّته من الرغبة. والأثر الأدبيّ هو طريق هذا الخلاص، هو العلاقة التي خلّفها السقوط الذي ما لبث أن تحوّل فجأة إلى سلام» ص ٢٥.

## ٤. القصة والألسنية

١.٤ ينطلق المحللون الألسنيون من اعتبارات مفادها أن القصة هي «نظام من الاشارات المتبادلة التحفيز». وهم بقولهم هذا يحاولون الاقتراب أكثر فأكثر من طبيعة الخطاب الروائي، ومن مشكلاته التي تتجلى «بالرؤيا»<sup>١٠</sup>، أي علاقة القاص براوي القصة وبالأشخاص الذين يروي عنهم، وتتجلى في تحديد وضع القارئ إزاء هؤلاء، وإزاء «العالم» الذي يمثلهم. ويطمح المحللون الألسنيون إلى إنشاء علم القصة، أي إنشاء نظام مفهومي متماسك يكون قادراً على الامساك بشروط وضع القصة وفيتها؛ لذلك تراهم يبحثون في مرحلة أولى عما يجعل من الأثر الأدبي أدبياً<sup>١١</sup>. يقول لمارت E. Lammert : «إن المشكلة الأساسية والجوهرية لا تكمن في وصف أشكال القصص كما تظهر عبر التاريخ، وإنما تكمن في الكشف عن المعايير التي تجعل من الأثر الأدبي أثراً سردياً»<sup>١٢</sup>. ويقول تودوروف : «ليس الأثر الأدبي بالذات هو موضوع النشاط البنائي، وإنما مُساءلة خصائص الخطاب الخاص، الذي هو الخطاب الأدبي»<sup>١٣</sup>.

٢.٤ إذا كان لمارت، وتودوروف يبحثان عن خصائص الخطاب الأدبي في القصة، فإن بارت R. Barthes من جهته يبحث عن البنية الخاصة بهذا الفن : «إن المهمة الأساسية (لعلماء السميولوجيا) تكمن في إيجاد المبدأ الذي يسمح بوصف وتصنيف الأعمال القصصية التي لا تخصي»<sup>١٤</sup>.

٣.٤ ولا يتوقف محللو القصة الألسنيون عند الخطاب القصصي، وإنما

١٠. أنظر كتابنا : الألسنية والقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩، وفيه نحدد الرؤيا القصصية بقولنا : «إنها تنبع من مفهوم القول énoncé وقائل القول énonciation، وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للقصة... وخاصة ذلك الجانب الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته، من حيث العرض والتمثيل، ومن حيث استعمال هذا الأخير لبعض الوسائل، أو التقنيات التي يتواصل فيها مع قرائه»، ص ١٠٩.

١١. أنظر : رومان جاكوبسون في كتاب تودوروف La poétique structurale, Seuil, Paris 1970, p. 102.

١٢. نقلاً عن كتاب F. VAN ROSSUM-GUYON : Critique du roman, Gallimard, Paris 1970, p. 17.

١٣. أنظر : تودوروف، المصدر المشار إليه سابقاً، ص ١٠٢.

١٤. أنظر : R. BARTHES : «Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communication, n° 8, 1966, p. 2.



يلجأون الى البحث عن علاقة هذا الخطاب بالواقع، انطلاقاً من النص، انطلاقاً من مبدأ مثوليّة النصّ القصصي، وحضوره الكلّي l'immanence. يرى هؤلاء بعكس المحلّين التكوينيّين، والتاريخيّين، والاجتماعيّين، والنفسيّين، أنّ النصّ القصصي يبني عالماً وهمياً قائماً بذاته، يبني عالماً من الكلمات التي تصنّف الواقع لكن تستقلّ عنه استقلالاً شبه تام. ذلك أنّ المبادئ التي يقوم عليها هذا النصّ ليست هي مبادئ الإدراك الحسّي، والعمل الانساني، وإنّما هي مبادئ اللغة، أو بشكل أدقّ مبادئ الكتابة.

فكات همبرغر K. Hamburger الذي يدرس شروط الأثر الملحمي والروائي، انطلاقاً من مقولات الألسنية، يعتبر أنّ الأثر الروائي يتحدّد باستقلاليته التامة. فزمان المغامرة ومكانها لا علاقة لهما بزمان ومكان الكاتب. كما أنّ الوهم الروائي يستبعد الأنا الحقيقيّة للروائي ليحلّ مكانها أنا وهميّة «لا علاقة لها بأنا الكاتب، والقارئ»<sup>١٥</sup>. أمّا رولان بارت الذي يتّخذ مواقف مشابهة لمواقف همبرغر فهو يرى أنّ «الكاتب (الحقيقي) للقصة لا يمكن بأيّ حال أن يختلط براوي هذه القصة»<sup>١٦</sup>. ويضيف: «إنّ وظيفة القصة لا تكمن في تمثيل [الأشياء] وإنّما في بناء مشهد ما زال بالنسبة لنا صعب التفسير... وما يجري فيها من وجهة نظر مرجعيّة، واقعيّة ليس بهام. [لأنّ القصة] حدث لغوي، مغامرة لغويّة»<sup>١٧</sup>.

٤.٤ يتبيّن مما تقدّم أنّ هيكلية العالم الروائي عند هؤلاء المنظرين ترتبط بمفهوم الراوي الذي يتأسّس على حساب الكاتب الحقيقي للقصة وعلاقته بعالم الواقع؛ فالراوي في رأي هؤلاء شخصيّة مستقلّة عن مبدعها، شخصيّة مسؤولة عن العالم الوهمي الذي تصوره وليس عن العالم الواقعي الذي تشبّه به<sup>١٨</sup>. وبالتالي فالعودة الى ما نعرف عن صانع الرواي [كاتب القصة] تغدو أمراً ثانوياً، لأنّ المهم، أولاً وأخيراً، في رأي هؤلاء، هو معرفة ما تقوله القصة عن نفسها لا عن صاحبها، معرفة بنيتها، وسيرورة هذه البنية، ومعناها، من حيث هي نتاج نصّي production textuelle، من حيث هي بيان عن عمل

١٥. نقلاً عن كتاب F. Van Rossum-Guyom المشار إليه آنفاً، ص ٢٦.

١٦. أنظر دراسة بارت الأنفة الذكر، ص ١٩.

١٧. أنظر دراسة بارت المشار إليها آنفاً، ص ٢٥-٢٩.

١٨. أنظر كتابنا: الألسنية والنقد الأدبي، ص ١٠٩ وما بعد.

الكتابة داخل الحقل اللغوي العام.

٥.٤. إنَّ إهمال المحللين الألسنيين للواقع في القصّة، وما يستتبع من طرح مسائل تتعلق بهويّة القاصّ، والراوي، وعلاقتهما بالأشخاص، لا يُفهم إلا بالعودة الى مفهوم المقام<sup>١٩</sup> في الألسنية، من خلال علاقته بالكتابة. لقد تعقّب اندريه مارتينه A. Martinet هذا المفهوم الذي يستوحيه محلّو القصّة الألسنيون، عبر دراسة للدور الذي يلعبه المقام *la situation*، في الكلام المكتوب، فاكشف أنّ عمليّة التواصل في القصّة لا تتمّ بين متحدّث ومستمع، وإنّما بين راوٍ وقارئ، وبالتالي فإنّ الكاتب لا يستطيع أثناء عمليّة التواصل أن يتحقّق من أنّ القارئ يمتلك فعليّاً التجربة نفسها التي يتخيّلها، ويعرضها على صفحات قصّته. بينما المتحدّث يستطيع في كل دقيقة أن يعود الى ضبط الأشياء المشتركة (المقام) بينه وبين سامعه. بكلمة أخرى نقاط الالتقاء بين القاصّ وقارئه نظراً لانعدام المقام أو المسرح اللغوي، تنحصر في النص، وفي انتائهما معاً الى مجتمع لغويّ واحد. لذا يجد القاص نفسه مضطراً الى إعادة خلق مقامات كلاميّة ليعوّض غياب المقامات الواقعيّة، التي تسهّل فهم كلمات من نوع : أنت، أمس، الآن، هذا، ذاك. كلمات لا تفهم إلا من خلال المقام المدرجة فيه ضمن حدود الواقع. «إنّ اضطراب القاصّ الدائم لخلق المقامات باستعمال قسم كبير من الألفاظ يوحي بأنّ قسمًا كبيراً من نشاطه محصور بالأوصاف والتمثيلات<sup>٢٠</sup>. إذاً بواسطة الأوصاف، والتمثيلات يعود المقام الى الظهور على صعيد النصّ القصصي لكن بشكل سياقٍ ألسنيّ لغويّ يورهم بالمقام الواقعيّ إيهاماً. «إنّ القصّاصين، كما يقول مارتينه، يتدعون مقامات يستعمل فيها أشخاصهم بشكلٍ مُميّز كلمات مثل : أنا، أنتم، هذا الأسبوع، لكنّ هذه المقامات هي سياقات حاليّة، أي

١٩. «والمقام في نظرنا ليس مجرد مكان يلقى فيه الكلام، وإنّما هو إطار اجتماعي ذو عناصر متكاملة آخذ بعضها يعجز بعض. فهناك الموقف كلّ من فيه من متكلمين وسماعين وعلاقتهم بعضهم ببعض. هناك كذلك ما في الموقف من الأشياء والموضوعات المختلفة التي قد تفيّد في فهم الكلام والوقوف على خواصّه. وهناك كذلك الكلام نفسه. وهذا الكلام في حقيقة الأمر ليس إلا عنصراً واحداً من عناصر المسرح اللغويّ بأكمله، ولا يتمّ فهمه إلا في هذا الإطار العام بما فيه من شخوص وديكور وعدد وآلات الخ.» كمال بشر، دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، ط. ثانية، دار المعارف، مصر ١٩٧١.

A. MARTINET : *Langue et fonction*, Gonthier, Paris 1971, p. 60.

٢٠. أنظر :

مرکبات ألسنیة بجمّة»<sup>٢١</sup>. ویختم مارتینه بالقول «بأنّ التّواصل الروائی لا یتمّ فی أيّ مقام خارج مقام القراءة، ولا یتحقّق إلّا بوسائل ألسنیة، وبذلك یجب أن ینظر إلیه وكأنّه مکتفٍ بذاته»<sup>٢٢</sup>.

٦.٤ لا شکّ أنّ تحلیلات مارتینه للمقام تساهم مساهمة فعّالة فی التّاکید علی مقولات محلّی القصّة الألسنیّین، وکاتبی القصّة الحدیثین الذین ینزعون إلی تبیان الفوارق بین الکلمات والأشیاء. فقاصّ الیوم یعرف أنّه یعمل علی الکلمات ولیس علی الأشياء. والقصّة تحمل رؤية عن العالم والناس وتستجیب لمشکلات العصر. لكنّ القاصّ لا یمتطیع أن ینوّر العالم إلّا إذا خرج من هذا العالم لیعمید بناءه وتشریعہ من جدید. إذا کان هدف القاصّ أن ینقل رؤية تختصّ بالإنسان الذی یعرفه والعالم الذی یعیش فیہ فإنّ هذه الرؤية لا یتلقاها من قرارة ذاته أو من التأمّل فی الأشياء الواقعیة، وإنّما یحصل علیها بابتداع لغة جدیدة<sup>٢٣</sup>.

یقول أحد القصّاصین الذین یمتدحون اکتشافات الألسنیة علی صعیّد اللغة : «إذا ما کتبت، فهذا عائد لعزمی علی اختراع عالمٍ آخر، عالمٍ ثانٍ یتوازی مع العالم المرئی، لنقل عالم التجربة. ومن هذا المنطلق، فإنّ مشکلات التعبير، والواقعیة تبدو لی الآن لیست ثانویة وحسب، وإنّما هامشیة، لأنّ الجوهریّ الیوم هو اکتشاف الکاتب»<sup>٢٤</sup>، هو اکتشاف وساطة الکاتب، الذی صار فی تعبیره الروائی مغامرة فی الكتابة، ولیس كتابة عن مغامرة<sup>٢٥</sup>.

## ٥. اعتباراتٍ أخیره

١.٥ یقف الباحث عن علاقة القصّة بالتحلیل النفسی، والألسنیة فی نهاية بحثه موقفاً مشککاً من حلّ هذا العلم أو ذلك لکلّ المشکلات التي تطرحها القصّة علی صعیّد النظریة والتطبیق. لا شکّ أنّ القصّة تقیم نوعاً من العلاقات الخمیمة والمتمیزة مع التحلیل النفسی نظراً لاهتمام الأثنین بالعائلة. فالقصّة

٢١. أنظر : مارتینه، المصدر نفسه، ص ٦٠.

٢٢. أنظر : مارتینه، المصدر نفسه، ص ٦٠.

٢٣. أنظر : G. PICON : «Le style de la nouvelle littérature», in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoires des littératures II*, Gallimard, Paris 1956, p. 212.

٢٤. أنظر : C. OLLIER : *Débat sur le roman, Tel quel*, n° 17, p. 22.

٢٥. J. RICARDOU : *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris 1967, p. 111.

ليست تحليلية، وإنما هي عائلية، فمنذ أن بدأ الانسان يكتب القصص الميثولوجية فالقصص الخارقة، ومروراً بكتابه للقصص الرومانسية والواقعية وصولاً الى القصص الحديثة، والعائلة هي المحور : العائلة القديمة والعائلة الملكية، والعائلة الأرستوقراطية والعائلة البرجوازية، والعائلة البروليتارية<sup>٢٦</sup>. منذ أن بدأ التحليل النفسي والعائلة هي المحور : هذا ما يتجلى في عقدة أوديب، وما تستتبع هذه العقدة من مشاعر وأحاسيس. لكنّ التقاء الأثنين على موضوع واحد ليس من الضروري أن يجعل من القصة نقلاً للوهم الطفولي، ومن القاص عصائياً يسقط هوماته على أشخاص قصته. ذلك أن علاقة أشخاص القصة بمبدعهم، وبالواقع، علاقة هشة، وغير مباشرة، لأنّ النص القصصي قد يجسّد الى حدّ كبير حلم القصاص بدل أن يجسّد حياته الواقعية، وقد يكون القناع الذي يختفي وراءه، والحياة التي يريد أن يفرّ منها، أضف الى ذلك أن الفنان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن غيره وضمن حدود فنه؛ فهو يشاهد التجارب الواقعية وعينه على فائدها في الأدب، كما أنّها تأتي الى ذاكرته مصنوعة جزئية حسب التقاليد الفنية والمفاهيم المسبقة<sup>٢٧</sup>.

٢.٥ والتقاء الأثنين حول موضوع واحد لا يسمح للتحليل النفسي أن ينزع عن القصة قالبها الفني ليتعاطى فقط مع موضوعها على مستوى التحليل؛ فالقصة، صحيح أنّها تنقل موضوع العائلة، لكن لا قيمة لهذا الموضوع إلا داخل شكل فني يغدو فيه الموضوع والشكل تكويناً لغوياً رمزياً ذا مرام وأبعاد ومعانٍ أدبية تتعادل مع المرامي والأبعاد والمعاني الواقعية، لكنّها لا تعكسها على نحو مباشر<sup>٢٨</sup>. أضف الى ذلك أنّ التحليل النفسي لا يعتبر النص القصصي كياناً قائماً بذاته بل يجعله معطوفاً، وتابعاً لنصّ آخر سابق هو النصّ المكتوب في لاوعي الانسان : هذا يعني باختصار أنّ القصة هي قصة القصة الأولى المنقوشة في لاوعينا، قصة الطفل اللقيط والطفل اللاشرعي.

٢٦. أنظر كتاب LE GALLIOT المذكور آنفاً، ص ١١١.  
 ٢٧. أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب، ترجمة عمي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٢، ص ٩٨.  
 ٢٨. أنظر : حاضِر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٧، ص ٩.

٣.٥ إذا كان التحليل النفسي والقصة يلتقيان حول موضوع العائلة فإن الألسنية والقصة يلتقيان حول أكثر من موضوع. فالقصة هي قبل كل شيء قصة كلمات مصنوعة من مادة اللغة، والقصة هي نصّ خيالي أذاته التعبيرية هي اللغة، والقصة أخيراً هي قالب فني نسج شكله من معين اللغة<sup>٢٩</sup>. لكنّ هاجس المحلّين الألسنيين في التأكيد على الفوارق بين قاصّ القصة وراويها بين كلمات القصة والأشياء التي تومئ إليها هذه الأشياء، يجب ألا يبرر انقطاع القصة النهائي عن مبدعها، وعالمها.

٤.٥ إنّ إحلال اللغة عند المحلّين الألسنيين، ومن بينهم بارت، مكان الفرد (القاصّ) والعالم، لا يحلّ المشكلة وإنّما يؤجّلها، لأن اللغة تفترض وجود فردٍ راغب، وليس متكلمًا فقط<sup>٣٠</sup>. لأنّ لغة الرغبة عند القاصّ ترشح من خلال الأقعة التي تنلبسها كلماته، وتترى بها جملة. كما أنّ لجوء المحلّين الألسنيين إلى إبعاد الكلمات عن الأشياء هو أيضًا لا يحلّ المشكلة وإنّما يؤجّلها، لأنّ اللغة تفترض علاقة ما بينها وبين الأشياء التي تحيل إليها، تفترض رابطًا ما وإن كان هذا الرابط اعتباطيًا، وهشًا.

كلمة أخيرة : إذا كان فرويد وأتباعه قد طابقوا بين الشخص الفني والفنان الذي ابتدع هذا الشخص، واعتبروا الأثر الفني محاكاة للواقع وتقليدًا له، ونظروا للقصة الأدبية وكأنّها إسقاط للقصة العائلية، ونقل للوهم الطفولي، وقسموا القصة إلى أنواع تبعًا لقربها وبعدها عن عقدة أوديب، ووجدوا ديناميّتها تتمحور حول الصراع بين الرغبة حسب الأنا، والرغبة حسب الآخر، فإنّ أتباع الألسنية من المحلّين قلبوا الآية رأسًا على عقب. من ذلك مثلاً تمييزهم بين الشخص الفني، ومبدع الشخص، وفصلهم بين قاصّ القصة وراويها، وتفريقهم بين عالم القصة وعالم الواقع، يحدوهم في ذلك هاجس تخليص المفاهيم الأدبية من هيمنة علم النفس والاجتماع.

٥.٥ إلّا أنّ محاولة العلمين، التحليل النفسي والألسنية، بالرغم من منحاهما العلمي تظلّ قاصرة عن فضّ جميع الاشكالات التي تطرحها دراسة القصة.

R. BOURNEUF, R. OUELLET : *L'univers du roman*, PUF, Paris 1975, p. 26.

٢٩. أنظر :

E. BENVENISTE : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966 ch. 4,

٣٠. أنظر :

«l'homme dans la langue», p. 225-286.

N. CHOMSKY : *Le langage et la pensée*, Payot 1970.

وأنظر أيضًا :

فالتحليل النفسي لا يأبه بالنص القصصي من حيث هو كيان قائم بذاته، وإنما يحيله الى نص آخر مكتوب في لاوعي صاحب النص. والألسنية التي لا تقبل بأن تميز بين نصين : النص الواعي والنص اللاوعي تسقط من حسابها صاحب النص من حيث هو كيان نفسي، وتستبدله براوي النص. أضف الى ذلك تشدد التحليل النفسي في اعتبار النص القصصي مادة نفسية لا شكل فنياً لها. في حين تشدد الألسنية على اعتبار النص القصصي مادة أدبية قيمتها في شكلها.

قد يكون سعي العلمين اليوم الى اللقاء أقرب من أي وقت مضى، فالدراسات النفسانية تحاول أن تعيد للنص اعتباره من حيث هو كيان قائم بذاته، من حيث هو انتاجية كتابية<sup>٣١</sup>. والدراسات الألسنية البنيوية تحاول هي أيضاً بدورها أن تعيد لصاحب النص اعتباره من حيث هو فرد راغب<sup>٣٢</sup>، وليس متكلماً فقط. لكن هذا السعي لن يحقق حظه من النجاح إلا إذا توصل العلمان الى إحداث نظرية في الانتاج الأدبي، وشروط الانتاج الأدبي على المستوى نفسه من الأهمية.

٣١. أنظر : J. KRISTEVA : *Sémiotique, Recherches pour une sémalyse*, Seuil, Paris 1969, p. 7.

٣٢. أنظر : D.J. GREIMAS : *Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris 1976, p. 202.

في الممارسة





الألسنيّة وتحليل النصوص

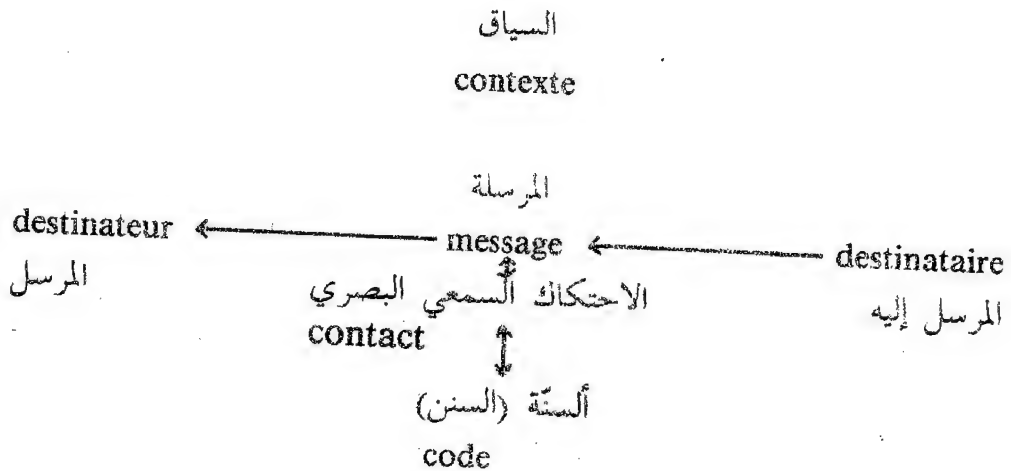
## ١. المقدمة

١٠١ إذا كانت دراسة الأدب من الخارج تركّز بشكل أساسي على دراسة الظروف المكيفة للأثر الأدبي، وإذا كانت دراسة الأدب من الداخل تركّز على وصف البنية الخاصة بالأدب فإنّ الألسنيّة التي تعنى بوصف اللغة على كل المستويات (صوتيّة — تركيبية — دلالية — أسلوبيّة) أوجدت تقنيّات خاصّة خلّصت الأدب والتحليل الأدبي من الاتكال على مبادئ علم النفس والاجتماع ومن الايدلوجيات الدينيّة والسياسيّة وأعطته شيئاً من الاستقلال الذاتي. ذلك أنّ الأدب أولاً وقبل كل شيء قوامه اللغة، والألسنيّة هي في الأساس كما أرادها واضعوها الدراسة العلميّة للغة وتتمظهرها الحسي من خلال الكلام.

٢٠١ ينطلق علماء الألسنية في تحليلهم للنصوص من اعتبار الكلام الأدبي (يجب التفريق بين الكلام واللغة : اللغة هي مجموعة قواعد أمّا الكلام فهو تجسيد هذه القواعد من خلال الكلام الكتابي أو الشفهي). مجموعة منظّمة من الجمل أو الرسائل messages، وإنّ الرسائل شعرية كانت أم نثرية لا تفهم إلّا من خلال مخطّط التواصل communication الذي طوّره رومان جاكبسون R. Jakobson. يقوم هذا المخطّط على اعتبار الكلام رسالة يبعث بها المرسل الى المرسل إليه (لاقط) بواسطة قناة (قد تكون سمعية أو بصرية) ويقوم أيضًا على اعتبار الرسالة فعل تواصل مضبوط بسنن codes تساعد على

« يشكّل هذا الفصل في جزئه الأكبر مقرّر اللغة العربيّة في دور المعلمين والمعلمات ابتداءً من عام ١٩٧٨.

فهمه، وهي مرتبطة بسياق contexte يسهل فهم الرسالة ضمن حدود النص.



### مخطط جاكسون في التواصل

٣.١ إن الكلام الذي ينطلق من المرسل بواسطة قناة اتصال له عدة وظائف. نكتفي هنا بتعدادها وهي : — الوظيفة الانفعالية — الوظيفة الافهامية — الوظيفة المرجعية — الوظيفة الانتباهية — الوظيفة المعجمية — الوظيفة الصناعية أو الشعرية *fonction poétique*. عند الوظيفة الشعرية للكلام نتوقف قليلاً لنتبين نوعيتها فهي لا تهدف لها سوى التعبير عن نفسها، أي أنها لا تسعى لفهام مدلولها بشكل مباشر، ولا لارجاعه الى سياق معين قصد الافصاح عن مغزاها، كما أنها لا تسعى للفت الانتباه، أو التأكد من أن السنن التي على أساسها قد بنيت، قابلة للفهم الواضح من قبل السامع أو القارئ. إن الوظيفة الصناعية أو الشعرية للكلام نجدها بشكل مكثف في الرسالة الشعرية. (نقول بشكل مكثف حتى لا ننفي وجود بقية الوظائف في هذه الرسالة بقدر نسبي<sup>(١)</sup>).

٤.١ الرسالة الشعرية هي ككلّ الرسائل واقع السنن، إلا أن الكلام الذي يحمل كلماتها يتوقف عن التصريح، يتوقف عن القول. ويتوقفه يفقد

متلقّي الرسالة قدرته على الكشف عن مضمونها. ويكتفي بلعب دور المعايين الذي يحاول أن يستخلص من الرسالة السنن المستعملة في كتابتها أي اللغة التي كتب بها النصّ الشعري، بينما يستطيع متلقّي الرسالة النثرية أن يفهم الرسالة ويفقه معناها. من هنا القول إنّ الشعر كالموسيقى والرسم معناه قائم فيه، ومن هنا موقف قارئ الشعر الصعب في الوصول الى هذا المعنى من ناحية الصوت والمفردة والجملة والتراكيب والموسيقى لأنها فقدت الضوابط التي حدّدها العرف وفقدت بالتالي معناها الاصطلاحي، ولبست معنىً جديدًا خاصًا بها يعرف بالمعنى الایمائي *sens connotatif*.

٥.١ إنّ المعنى الجديد للكلام في الرسالة الشعرية يحب البعض أن يسمّيه انحرافًا *écart* بالنسبة للمعنى المتعارف عليه، أو الذي قيده الاستعمال. لكن القول بالانحراف يفرض معيارًا *norme* ويؤدّي الى تساؤلات. أیكون الكلام العادي هو المعيار؟ أم الكلام العلمي؟ أم كلام رجل الشارع؟. إنّ القبول بقول جان كوهين J. Cohen بأنّ الكلام الشعري ليس غريبًا فقط عن الاستعمال اليومي، إنّما هو نقيضه، من جهة خرقه *violation* لقواعد العرف اللغوي لا يؤدّي بنا بعيدًا. ثم إنّ محاولة بيوس سرفين P. Servin في الفصل بين الكلام العلمي والكلام الشعري الذي نستدلّ عليه بعدم قدرتنا على ترجمته، أو إيجاد آية معادلة له لم تثبت علميتها، كما إنّ نظرية س. ليفين S. Levin حول البنى الاضافية، كالوزن والایقاع، وغير ذلك من الوسائل التي يفرضها الشاعر على كلامه لينحرف به عن الكلام العادي لا تجعل النظم الشعري بمستوى الشعر الخالص، ولا تفصل بين الكلام العادي والكلام الشعري ٢.

٦.١ قد تكون من بين المحاولات التي عددنا، وغيرها ممّا لا يتّسع المجال لذكره محاولة رومان جاكبسون في استخراج المفهوم الأساسي لجميع الوسائل الشعرية هي الأهمّ والأرصن. يقوم مفهوم جاكبسون على اعتبار مبدأ التعادل *équivalence* من أسس المقطع الشعري، واعتبار المبدأ نفسه في الكلام العادي ثانويًا بمعنى أنه لا يضبط إلّا انتقاء الوحدات الكلامية من خزّانها الاستبدالي *paradigmatique*، أمّا ترتيب هذه الوحدات بشكلها

الركني syntagmatique، فهو يخضع الى مبدأ التجاور contiguïté (من دلالات مبدأ التعادل في الكلام الشعري التكرارات الصوتية، ومن دلالات مبدأ التجاور في الكلام نفسه المنطق الزمني لتسلسل المواضيع وتطورها.

٧.١ من الممكن في هذا المجال، ويهدف توضيح ماهية الكلام الشعري أن نضيف مفهوم هوبكنز Hopkins الذي يقوم على اعتبار مبدأ التوازي parallélisme من أسس المقطع الشعري وخاصة على مستوى الدلالة signe. فالعلاقة بين طرفي الدلالة أي الدال signifiant والمدلول signifié أي بين الصوت والمعنى في الكلام العادي هي علاقة تجاور حددها الاستعمال. أما في الكلام الشعري فالعلاقة اعتباطية تحرق سنن الاستعمال وتفلت من قيوده. من هذا القبيل تغدو الصورة الشعرية التي هي في الآن نفسه شكل بلاغي ناشز عن المألوف مثلاً للصورة التي تهدم من وجهة ألسنية العلاقة بين طرفي الدلالة (الدال — والمدلول) وبين معناها الذي تقيده قوانين التعامل اليومي للكلام، لتخلق من ثم بينها وبين الأشياء علاقة تباين dissemblance وليس علاقة تشابه ressemblance كما هو راسخ في اعتقاد الناس جاعلة من الكلام الشعري كلاماً خداعاً يوهم أنه يحكي عن الأشياء وهو في الواقع لا يحكي إلا عن نفسه، ولا يتوجه إلا الى نفسه، وبالتالي يتجرد الى حد بعيد من قدرته على التواصل التي هي من مهمات كل كلام شعري أم نثري ٣.

٨.١ إن ما قدمناه لا يعني أن الكلام الشعري نموذج متميز عن الكلام عامة. ولا يدعو للاستمرار في القول عن الشعر الذي يحمل أكبر شحنة من التعابير البلاغية داخل الأنواع الأدبية وعن الأدب كفن بأنهما يشكّان كلاماً على حدة، كلاماً آخر. في الواقع ليس هناك سوى كلام واحد يتلاعب به الشاعر وفي كلمة أدق يحوله من شكل الى آخر، كذلك كل تحليل لنصوص الشعر خاصة وللنثر عامة يجب أن يبدأ بتحليل التقنيات التي تتم بواسطتها عملية تحويل الكلام، قبل أن تنتقل للتأكيد أن بعض النصوص الشعرية هي على درجة عالية من الشعرية وأن البعض الآخر خالٍ من هذه الدرجة أو تلك ٤.

٩.١ إن الوقوف عند تقنيات تحويل transformation الكلام الى كلام

D. DELAS, J. FILLIOLET : *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963.

R. WELLECK et A. WARREN : *La théorie littéraire*, Seuil, Paris 1971.

٣. أنظر :

٤. أنظر :

شعريّ يفترض معاينة الكلام المذكور على عدّة مستويات.

#### ١.٩.١ المستوى الصوتي

يمكن دراسة هذا المستوى من الكلام الشعريّ بدراسة الوحدات الصغرى لهذا الكلام في حالة تمظهرها الكتابي، فقد يتميّز نص شعريّ عن نصّ آخر بعدد فونماته phonème وطريقة توزيعها، كما يتميّز بطول كلماته أو قصرها، وبما تحمله هذه الكلمات من إيقاعات وأنغام يفرضها الوزن والقافية.

#### ٢.٩.١ المستوى التركيبي

يمكن دراسته باستعمال بعض التقنيّات التي تدخل في نطاق القواعد التوليدية grammaire générative والتي تظهر في التحليل النهائي أنّ الجملة الشعرية هي نتيجة لعدّة تحولات، وإن طبيعة هذه التحولات هي التي تميّز الجملة الشعرية عن غيرها من الجمل.

#### ٣.٩.١ المستوى الدلالي

يمكن دراسته بالعودة الى المنطق الذي يضبط رصف الجمل في الكلام الشعريّ من خلال مبادئ ثلاثة هي التناقض، والتدرّج ومن خلال علاقة هذه المبادئ بالأشياء التي يمثّلها الكلام.

#### ٤.٩.١ المستوى الأسلوبي

يكمن في دراسة الصيغة التي يتوجّه بها الكلام الشعريّ الى القارئ أو المستمع أو بكلمة أخرى دراسة الاشارات المضافة الى الخبر الذي تنقله البنية الألسنية<sup>٥</sup>.

### مقتل بزر جهر

- ١ سجدوا لكسرى إذ بدا إجلالا كسجودهم للشمس إذ تتلالا
- ٢ إن يؤتّم فضلاً بمن وإن يرم ثاراً يدهم بالعدو قتالا
- ٣ وإذا قضى يوماً قضاء عادلا ضرب الأنام بعدله الأمثالا
- ٤ يا يوم قتل «برز جهر» وقد أتوا فيه يلّون النداء عجالا
- ٥ متألّبين ليشهدوا موت الذي أحياى البلاد عدالة ونوالا

٥. أنظر : O. DUCROT, T. TODOROV : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris 1972.

- ٦ يبدون بشرًا والنفوس كظيمة  
٧ وإذا سمعت صياحهم ودويهم  
٨ ويلوح «كسرى» مشرفًا من قصره  
٩ يزهو به العرش الرفيع كأنه  
١٠ وكأنَّ شرفته مقام عباده  
١١ وكأنَّ لؤلؤة بقاء سيفه  
١٢ ما كان «كسرى» إذ طفى في قومه  
١٣ هم حكموه فاستبدَّ تحكما  
١٤ والجهل داء قد تقام عهده  
١٥ لولا الجهالة لم يكونوا كلهم  
١٦ لكنَّ خفض الأكثرين جناحهم  
١٧ ناداهم الجلاّد : هل من شافع  
١٨ وأدار «كسرى» في الجماعة طرفه  
١٩ باد محيّاها، فأين قناعها؟  
٢٠ فأشار «كسرى» أن يرى في أمرها  
٢١ مولاي يعجب كيف لم تتقنعي.  
٢٢ أنظر وقد قتل الحكيم، فهل ترى  
٢٣ ما كانت الحسنة ترفع سترها
- يجفلن بين ضلوعهم إجمالا  
لم تدره فرحا ولا إجمالا  
شمسا تضيء مهابة وجلالا  
بسنى الجواهر مشعل إشعالا  
نصب التكبر في ذراه مثالا  
عين تعدّ عليهم الآجالا؟  
الّا لما خلقوا به فعلا  
وهم أرادوا أن يصول، فصلا  
في العالمين ولا يزال عضلا  
إلا خلّاق أخوة أمثالا  
رفع الملوك وسود الأبطالالا  
«البرز جمهر»؟ فقال كلّ : لا. لا.  
فرأى فتاة كالصباح جمالا  
وعلام شئت أن يزول فزالا؟  
فمضى الرسول الى الفتاة وقالا :  
قالت له : أتعجبا وسؤالا؟  
إلا رسوما حوله وظلالا؟  
لو أن في هذي الجموع رجالا  
من ديوان خليل مطران

## ٢. في مفهوم النص

### ١.٢ مشكلة النص

١.١.٢ من البدهي أن نبدأ تحليل النصوص على ضوء الأسئلة بالتساؤل عن ماهية النص. إذا عدنا الى المعاجم لتحديد معنى الكلمة لوجدنا أن : نصّ، ينصّ نصّا الشيء : رفعه وأظهره، ونصّ الحديث : أسنده الى من أحدثه. المنجد.

٢.١.٢ إنّ التحديد المعجمي للكلمة يقودنا الى الاستنتاج بأنّ المعنى الأوّل للنصّ هو الرفع، أو بكلمة أخرى البروز، والمعنى الثاني هو نسبة هذا الشيء البارز الى محدث، أو بكلمة أخرى الى كاتب. إذا كلمة نصّ بمفهومها

المعجمي والاصطلاحي تؤدي بنا الى بناء المعادلة التالية : نص = بروز = كلام الكتاب البارزين.

## ٢.٢ علاقة النصّ بالألسنيّة

١.٢.٢ إنّ النصّ أدبيّاً كان أم غير أدبي، هو حقيقة ألسنيّة بمعنى أنّ مادته الأولى هي اللغة، فهو مؤلّف من أصوات تتمثّل مادياً بأحرف تتخذ أحياناً شكل كلمات وأحياناً أخرى شكل جمل ومقاطع الخ.

٢.٢.٢ عندما نقول إنّ مادة النصّ الأولى هي اللغة نبغي من وراء ذلك التذكير بحقيقة ألسنيّة مفادها أنّ تحليل النصوص يجب أن يبدأ — في مرحلة أولى — بفهم ألسني لمقومات اللغة قبل أن ينتقل في مرحلة تالية، الى تحليل النصوص بالذات.

٣.٢.٢ لذلك يجدر بنا مراجعة مقومات اللغة من وجهة نظر ألسنيّة. تتخذ الألسنيّة موضوعاً لدراستها اللغة من حيث هي لغة، أو كما قال سوسور Saussure دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها سواء أكانت هذه اللغة منطوقة أم مكتوبة، بغية الوصول الى مجموعة من القوانين العامة التي تؤلّف منهاجاً متكاملاً صالحاً للتطبيق على أية ظاهرة لغويّة وعلى أيّ مستوى لغوي، كال مستوى الصوتي، أو التركيبي، أو الدلالي، أو الأسلوبي.

٤.٢.٢ يعتبر علماء الألسنيّة أنّ اللغة ظاهرة اجتماعيّة، لكنّ استخدامها الحقيقي لا يتمّ إلّا بين الفرد والآخرين من خلال الكلام. ويرى هؤلاء أيضاً أنّ اللغة هي نظام من الاشارات الصوتيّة المتفق عليه في البنية اللغويّة الواحدة، وهي مجموعة من الامكانيّات التعبيريّة الموجودة في اللغة الواحدة. أمّا الكلام فهو الكيفية الفرديّة للاستخدام اللغويّ في حالتي النطق والكتابة. (لاحظ كيف اختار خليل مطران كلمة «كظيمة» من بين كلّ الكلمات الموجودة في اللغة والتي تدلّ على إخفاء الغيظ).

٥.٢.٢ ينظر الألسنيّون الى أنّه بالامكان دراسة اللغة (أو النص) من الناحية التاريخيّة أي التعاقبيّة وذلك بالوقوف عند تطوّر هذه الصيغة اللغويّة أو تلك أو هذا المعنى أو ذاك منذ القديم حتّى اليوم (لاحظ في البيت الثاني عشر : ما كان كسرى إذ طغى) أو من الناحية الوصفيّة أي التعاصريّة وذلك

بدراسة حالة معينة من هذه اللغة في زمن معين (يمكن هنا دراسة تعدّي الأفعال ولزومها دون العودة الى تطور هذه الأفعال منذ القديم حتى خليل مطران).

٦.٢.٢ يرى الألسنيون أنّ اللغة نظام من الاشارات (الكلمات) وأنّ كلّ إشارة تتكوّن من دالّ «(شكل)» ومن مدلول (مضمون). فكلمة شمس في النص هي في الآن نفسه دالّ مؤلف من الأصوات التالية ش م س ومن مدلول هو الفكرة التي نكوّنها عن الشمس في أذهاننا، لكنّ كلمة شمس في العربية لها مقابل بالفرنسيّة soleil وبالانكليزية sun مما يدفعنا الى القول إنّ الرابط بين الشكل الكتابي لكلمة شمس أي دالّها وبين مضمون الكلمة أي مدلولها هو رابط اعتباطي، بمعنى أنّه يختلف من بيئة لغويّة الى أخرى.

٧.٢.٢ ويشير الألسنيون الى أنّ الاشارات في تراصفها الخطوطي تخضع لمحورين الأوّل نسمّيه المحور الركني، وهو يؤكّد على علاقة الكلمة بالكلمات التي تسبقها أو تلحقها. (لاحظ البيت السابع. فكلمة «صياحهم» التي تأتي بعد سمعت فرضها فعل سمع لأنّ السليقة اللغويّة تنتظر بعد فعل يدل على السمع إسمًا يدلّ على الصوت، وليس على الذوق، أو الشم...). والمحور الثاني هو المحور الاستبدالي، وهو يؤكّد على علاقة الكلمة بالكلمات التي كان يمكن أن تحلّ محلّها (لاحظ في البيت نفسه أنّ كلمة صياحهم كان من الممكن أن نستبدل بها كلمات : صراخهم — ضجيجهم — عويلهم الخ).

٨.٢.٢ يؤكّد الألسنيون أخيرًا أنّ مفردات كلّ لغة تتألف في الأساس من لائحة كلمات تفرّق عن طريق الاصطلاح بأشياء تكون مستقلة عن اللغة نفسها مما يدعو الى القول إنّ اللغة في التحليل الأخير هي شكل لا مادة. للدلالة على ذلك نذكر أنّ كلمة كلب تتغيّر مادّتها (مضمونها) من بيئة الى أخرى فالكلب عند الاسكيمو يحدّد بأنّه حيوان لجرّ العربات وفي فارس يحدّد بأنّه حيوان مقدّس أمّا الهنود فيرون فيه مجالاً للرهان، وهو عند الغربيين حيوان أليف يرعى للصيد، وللدفاع عن النفس.

٩.٢.٢ إنّ تحديد اللغة على جميع المستويات (صوتيّة — تركيبية — دلالية) كشكل يقودنا الى الكشف عن العلاقات الشكلية التي تتضمنها بنية



اللغة عامّة وبنية النصّ موضوع التحليل خاصّة. وهذا ما سنراه في مناسبة أخرى.

\* \* \*

### اجرح القلب

- ١ اجرح القلب واسق شعرك منه ندم القلب حمرة الأفلام
  - ٢ مصدر الصدق في الشعور هو القلب وفي القلب مهبط الالهام
  - ٣ وإذا أنت لم تعذب وتغمس قلماً في قرارة الآلام
  - ٤ فقوافيك زخرف وبريق كعظام في مدفن من رخام
  - ٥ إذا القلب لم يرقق بحب حجرته ضغائن الأيام
  - ٦ والهوى دون أكبد ليس يحيا فغذاء الهوى من الأجسام
  - ٧ ضحّ بالقلب إن هويت فليس القلب إلّا وليمة للغرام
  - ٨ يا لها في الهوى وليمة قلب سوف يبقى لها صدّى في الأنام
  - ٩ واشتق ما شئت فالشقاء محرقات صعدت من مذابح الأرحام
  - ١٠ ربّ جرح قد صار ينبوع شعر تلتقي عنده النفوس الطوامي
  - ١١ وزفير أمس - إذا قدّسته الروح - ضرباً من أقدس الأنعام
  - ١٢ وعذاب قد فاح منه بخور خالد في محامر الأحلام
- من غلواء لالياس ابو شبكه

\* \* \*

### ٣. في مستوى النصّ الصوتي

#### ١.٣ ماهيّة النصّ الصوتيّة

١.١.٣ ينظر علماء الألسنيّة الى النصّ الأدبي شعريّاً كان أو نثريّاً على أنّه مجموعة من الرموز الصوتيّة، مثله مثل اللغة التي استقى منها رموزه. معنى هذا أنّ طبيعة النصّ اللغويّة هي في المقام الأوّل ظاهرة صوتيّة سمعيّة قبل أن تأتي الكتابة في المقام الثاني لترجمها الى ظاهرة مرئيّة بواسطة الحروف.

٢.١.٣ لذا يغدو التمييز بين الطبيعة الصوتيّة للغة النصّ، وكيفيّة تدوين

هذه اللغة أمرًا بدهيًا. فالخطّ العربيّ الذي يتعامل بالحروف شيء واللغة العربيّة التي تتعامل بالأصوات شيء آخر. (ثمّة فرق أساسي بين مجموع الحروف ومجموع الأصوات في أنماط كثيرة من الكلمات العربيّة).

٣.١.٣ إذا كانت اللغة عامّة ولغة نصّ أبي شيكه هي في المقام الأوّل كما أشرنا مجموعة من الرموز الصوتيّة، فمن الطبيعي أن ينطلق تحليل النصوص على ضوء الألسنيّة من أوّل المستويات، أعني المستوى الصوتي.

٤.١.٣ تتم دراسة الأصوات في اللغة بواسطة علم الفونيتيك phonétique وهو علم يدرس الظواهر الصوتيّة كأحداث فيزيائيّة موضوعيّة تنتجها أعضاء النطق وتتلقّاها أعضاء السمع، وفي وصف الآلة المصوّنة. كما يدرس مخارج الأصوات وصفاتها وكيفيّة النطق بها، فيقال مثلاً إن الصوت الفلاني من أصوات هذه الكلمة يخرج من المخرج الفلاني وهو شديد أو رخو أو مركّب أو متوسّط، وهو مهموس أو مجهور.

### ٢.٣ الصوت في اللغة

١.٢.٣ حين ينطق أحدنا نلاحظ أنّه يقوم بحركات معيّنة بفكّه الأسفل وشفتيه ولسانه، ونلاحظ أيضًا أنّ أثرًا سمعيًا يصل إلى آذاننا فنفهم أنّه مرتبط بهذه الحركات التي في فم المتكلّم. وعمليّة النطق التي أشرنا إليها تحدث عمليًا بالشكل التالي : تقوم الرئتان بدور منفاخ يدفع الهواء في القصبة ومنها إلى الحنجرة وقد يحرك فيها الحبلين الصوتيّين اللذين يخضعان تحت تأثير عضلات معيّنة إلى عمليّة شدّ ترهّلها للاهتزاز، وتقوم القصبة الهوائيّة والحنجرة وتجويف الأنف والفم بدور المكبّرات أو المجهرات للصوت التي تحوّل هواء الزفير إلى كلام.

٢.٢.٣ يقسم علماء الألسنيّة الأصوات تبعًا لمكان خروجها من الفم، ولكيفيّة هذا الخروج. وهي عندهم تقسم إلى قسمين رئيسين. الأوّل منها يسمّى بالأصوات الصامتة أو الساكنة consonnes والثاني يشار إليه بالأصوات الصائتة، أو اللينة voyelles.

٣.٢.٣ إنّ الأساس في التقسيم عندهم هو الطبيعة الصوتيّة لكلّ من القسمين. فالصفة التي تجمع بين كل الأصوات الصائتة هي أنّه عند النطق

بها يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم دون حوائل وموانع. في حين أن النطق بالأصوات الصامتة تصاحبه حوائل أو موانع. فقد ينحبس الهواء معها انحباساً محكماً فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعاً من الصفير أو الحفيف. من جهة ثانية يلاحظ أن الأصوات الصامتة أو الساكنة هي على العموم أقل وضوحاً في السمع من الأصوات الصائتة أو اللينة.

### ٣.٣ الأصوات الصامتة أو الساكنة

١.٣.٣ تميّز الأصوات الصامتة كما رأينا سابقاً بأن يقوم عائق في جهاز النطق حين التلقظ بها وبأن يتخطى النفس ذلك العائق. هذا وتدرس الأصوات الصامتة من عدة نواح نكتفي فقط بالناحية التي تتعلق بالخرج — مكان النطق.

٢.٣.٣ تصنيف الصوامت العربية تبعاً لمخرجها على الوجه التالي :

- الشفوي = ب — م — و.
- شفوي أسناني = ف.
- أسناني = ظ — ذ — ت.
- أسناني لثوي = ض — د — ط — ت — ز — ص — س.
- لثوي = ل — ر — ن.
- غاري = ش — ج — ي.
- طبقي = ك.
- حلقومي = ق — غ — خ.
- حنجري = ء — هـ.

٣.٣.٣ وتصنّف الصوامت العربية تبعاً لصفاتها على الوجه التالي :

— الطريقة التي يتم بها النطق في مخرج ما (الشدة، الرخاوة، التركيب، التوسط).

- حدوثذبذبة في الأوتار الصوتية وعدمه (الجهر، والهمس).
- تحرك مؤخر اللسان أو مقدّمه تحركاً ثانوياً أثناء النطق في موضع آخر (الترقيق والتفخيم).

### ٤.٣ الأصوات الصائتة أو اللينة

١.٤.٣ تحدّثنا فيما مضى عن الأصوات الساكنة، أو الصامتة وقلنا أنّها تتميز بوجود عائق عند التلفّظ بها ما يلبث النفس أن يتخطّاه، أمّا الأصوات الصائتة أو اللينة فهي التي عند التلفّظ بها لا نحس بأي عائق يمنع مرور الهواء في مجراه. إنّ الأصوات الصائتة أو اللينة في اللغة العربيّة الفصحى ثلاثة تكون إمّا قصيرة (ضمّة، فتحة، كسرة) وإمّا طويلة أو ممدودة (الألف، الواو، الياء).  
٢.٤.٣ إلّا أنّ الكسرة والفتحة والضمّة، تعتبر الواحدة منها حركة من الناحية الوظيفيّة لكنّها ثلاث من حيث النطق الفعلي وتأثيره في السمع.

| الفتحة             | الكسرة              | الضمّة            |
|--------------------|---------------------|-------------------|
| صبر (فتحة مفخّمة)  | صيام (كسرة مفخّمة)  | صم (ضمّة مفخّمة)  |
| سبر (فتحة مرقّقة)  | نيام (كسرة مرقّقة)  | دم (ضمّة مرقّقة)  |
| قبر (فتحة بين بين) | قيام (كسرة بين بين) | قم (ضمّة بين بين) |

٣.٤.٣ إنّ الكتابة الصوتيّة، غير الكتابة الأبجدية، ففي الأولى يجب أن تظهر الأصوات الصائتة الى جانب الأصوات الصامتة، كما يتبيّن أدناه :

وعذاب قد قام منه بخور      خالد في مجامر الأحلام

و / ع / ذ ا ب // ق / د / ف ا ح / م / ن ه و / ب / خ و ر \*

إنّ ظهور الأصوات اللينة، أو الصائتة الى جانب الأصوات الساكنة أو الصامتة يساعدنا في الكشف عن نظام القصيدة الصوتي. فأبو شبكة يتعامل مع كلمات مؤلّفة من أصوات، في المقام الأوّل ويتعامل مع أفكار ليست موجودة في المطلق وإنما هي متجسّدة في أصوات تجمعها ما اصطّلحنا على تسمية الكلمات أو الجمل أو المقاطع. لذلك فالكشف عن نظام القصيدة الصوتي يعني فهم هندسة الأصوات التي صيغت منها من حيث الخارج والصفات وبالتالي فهم العلاقات الموسيقيّة التي تبينها الأصوات مع بعضها البعض (يمكن دراسة بيت أو بيتين من الناحية الصوتيّة بالعودة الى الجدول لتبيّن مخرج الصوت وصفته) من حيث التقارب والتباعد ومن حيث النبر والتنغيم.

## على درب الريف

الدرب في الريف غير الدرب في المدينة فهي التي تنهض من وهدة الى ربوة. وتدور من خلف شجرة. وتعرّج على عين ماء، وتتوقف في ظل حائط، وتنطرح على باب بيت — تمشي على هواها، والدرب في المدينة تمشي في خط مستقيم. والدرب في الريف يبضاء. تتلوى في خضرة وهي في المدينة سوداء، فاحمة، يعوزها الشجر على الجانبين، لتأنس، فوق ذلك السواد الطويل. وعلى دروب الريف تعرف عابر السبيل من وقع خطوه، وعلى رصفات الشوارع تتشابه الأقدام، جميعاً، في الحركة.

من المفكرة الريفية لأمين نخله

## ٤. في مستوى الصوت والتشكيل الصوتي

### ١.٤ الصوت والتشكيل الصوتي

١.١.٤ تحدثنا في معالجتنا لماهية النصّ الصوتية عن الأصوات كوحدات مستقلة دون مراعاة السياق الذي تقع فيه هذه الوحدة أو تلك. فقولنا مثلاً الباء صوت شفوي شديد مجهور، يعني أننا ننظر الى الباء بوصفها صوتاً منعزلاً، غير متصل أو متجاوز لغيره من الأصوات.

٢.١.٤ لكنّ الواقع يثبت عكس ذلك فنحن لا نتكلّم أصواتاً مفردة أو منعزلة وإنما نتكلّم من خلال مجموعات صوتية ينتهي كل منها في الآخر بشكل انزلاقي، حتى ليعتبر البعض أنّه من الصعب التفريق بدقة أثناء الكلام بين صوت وآخر، أو وضع حدود واضحة بينهما في الكلام المتصل.

٣.١.٤ إنّ التمييز بين الصوت كوحدّة مستقلة، والصوت كوحدّة داخلية ضمن سياق من الأصوات يعني بكلمة أخرى أنّ ما يسمّى بالصوت الواحد قد يتعدّد في الكلام المتصل، فيظهر بصور مختلفة تبعاً للسياق الذي يقع فيه. بعبارة أوضح إنّ ما اصطلاحنا على تسميته بصوت الباء مثلاً قد يصير عدّة باءات تتفق في شيء وتختلف في شيء آخر وكذلك الحال في كلّ الأصوات.

٤.١.٤ إنّ مسألة تعدّد الصوت الواحد قد تظهر بصورة أجلى وأوضح في حال صوت كصوت النون مثلاً : فالنون مصطلح عام يشمل مجموعة من النونات كتلك التي في (إن تاب) (إن شاء) (إن قال) فكل واحدة منها

تختلف عن أختها في موضوع النطق لكننا على الرغم من ذلك نضم هذه النونات الى بعضها البعض ونطلق عليها صوت النون.

٥.١.٤ إنَّ لكل كلمة صوت معنيين كما يتبيّن. معنىً عامّاً تجرّيداً يقصد به النوع، كنوع النون والراء والباء ومعنى خاصّاً يقصد به الصور الجزئية التي يتّخذها الصوت تحت تأثير السياق الذي يرد خلاله.

٦.١.٤ هنا يبرز سؤال مهم، متى يصحّ لنا أن نعدّ النون مثلاً صوتاً واحداً ومتى يجوز أن نعدّها عدّة أصوات. في الاجابة نقول ان النون صوت واحد بوصفها ليست تاء أو باء، أو راء الخ. أي بوصفها عنصراً يفرّق معاني الكلمات. نقول ناب، وتاب مثلاً فنجد أنّ الفرق في معنى الكلمتين عائد الى وجود النون في الكلمة الأولى والتاء في الثانية. أمّا أفراد النون أو صورها المختلفة فإنّه يمكن تمييزها في النطق والسماع، وهي لا تشغل آيةً وظيفية لغوية لأنّها لا تغيّر معاني الكلمات بإحلال إحداها مكان الأخرى.

٧.١.٤ إنّ الصوت بمعناه الأوّل أي بمعناه العام التجريدي لا بمعناه الجزئي هو ما اتّفق على تسميته بالفونيم phonème أو الوحدة الصوتية الصغرى.

٨.١.٤ إنّ الفونيم الذي يعتبر أصغر صورة صوتية في التحليل الألسني يساعدنا على فهم أوجه الاختلاف بين الكلمات من ناحية الصرف والنحو والدلالة، فاستبدال فونيم الدال في كلمة الدرب بفونيم الضاد يغيّر المعنى (الضرب في الريف غير الضرب في المدينة). واستبدال فونيم الكسر بالفتح في كلمة (من) (من وهدة الى ربوة) يغيّر الوظيفة النحوية والصرفية والدلالية للكلمة. فمن (يكسر الميم) حرف جر ومن (بفتحها) اسم موصول، أو استفهام.

٩.١.٤ وكما أنّ استبدال الفونيم سواء أكان صامتاً أو صائتاً يغيّر معنى الكلمة، هكذا يقال أيضاً عن إضافة الفونيم، كما في جدّ، وجدّد، ويقال أيضاً عن الفرق في الكمية كما في قال وقلّ، ففي المثال الأوّل لين أطول من الفتحة التي في الثاني، وفي الثاني تشديد أطول من الافراد الذي في الأوّل.

## ٢.٤ أشكال الفونيم

١.٢.٤ يتّفق علماء الألسنية على تقسيم الفونيمات الى نوعين : الفونيمات

الرئيسية، والفونمات الثانوية. نعني بالفونمات الرئيسية تلك الوحدات الصوتية التي تكون جزءاً من أبسط صيغة لغوية أو بالأحرى تكون جزءاً أساسياً من الكلمة المفردة، وذلك كالباء والفاء والكاف واللام الخ. أما الفونمات الثانوية أو التركيبية فهي ظاهرة صوتية لها معنى في الكلام المتصل، وهي تقسم الى نوعين، النبر والتنغيم.

٢.٢.٤ يحدّد النبر بأنه وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا ما قورن بغيره من الأصوات والمقاطع. وهو يتطلّب مجهوداً صوتياً لدى نطقنا بالصوت أو المقطع المنبور. لنلاحظ مثلاً قوّة النطق وضعفه بين المقطع الأوّل في ضرب وبين المقطعين الآخرين (ض/ ر/ ب) نجد (ض) تنطق بتركيز صوتي أكبر من الصوتين الآخرين في الكلمة نفسها، والحالة نفسها تلاحظ من المقطع (كا) من كاتب والمقطع (رو) من وضروب الخ.

٣.٢.٤ يحدّد التنغيم بأنه ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام، وهو يشغل، وظيفته نحوية ودلالية في الآن نفسه ذلك أنّه يحدّد الاثبات أو النفي في جملة خالية من علاماتها. فقد نقول «درب الريف» مقرّرين ذلك، أو مستفهمين عنه. وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الاثبات عنها في الاستفهام. باختصار يتمّ الكلام فيكون مجموعة معنوية تنتهي بنغمتين الأولى هابطة في التقرير والطلب والاستفهام غير المبدوء بهل والهمزة. أمّا في الاستفهام المبدوء بهل والهمزة وفي المجموعة الكلامية التي يتمّ بها المعنى فالنغمة النهائية صاعدة أو ثابتة.

#### ٣.٤ ملاحظات أولية حول النص

١.٣.٤ يعتمد التحليل الألسني بشكل أساسي على مفهوم العلاقات المتبادلة بين مستويات اللغة (الصوتية الصرفية، النحوية الدلالية الأسلوبية). ولاعتماده على هذه الفكرة أكثر من حجة ودليل.

٢.٣.٤ فهو يعتبر أنّ كثيراً من مسائل الصرف العربي لا تأتي دراستها دراسة دقيقة إلاّ بالاعتماد على القوانين الصوتية وأخذها في الحسبان في كل مراحل الدرس. فمسائل الاعلال بنوعيه والابدال مثلاً في مسيس الحاجة الى معرفة جيّدة بالأصوات وخواصها. وفي النحو أيضاً نستطيع أن نفرّق بين الجمل وأجناسها على أساس النغم والموسيقى الصوتية. وفي الدلالة أيضاً لا

نستطيع تبين المعنى إذا لم نأخذ بعين الاعتبار المستوى الصرفي والنحوي.  
 ٣.٣.٤ تحدثنا حتى الآن في مجال الألسنية عن الأصوات، والتشكيل  
 الصوتي، ولم نتحدث بعد عن المستويات الأخرى أعني المستوى الصرفي  
 والنحوي والدلالي. لذلك ما سنحاوله في الكشف عن العلاقات المتبادلة بين  
 مستويات اللغة في هذا النص فيه شيء من استباق الأمور، وإن كان الاستباق  
 مرتبطاً ببعض الأمثلة المحددة فقط.

٤.٣.٤ إذا نظرنا الى المقطع المَعْتُون «دروب الريف» لرأينا منذ السطر  
 الأول أن صوت الراء، وهو صوت لثوي مجهور يتكرر في أكثر من كلمة  
 لكن ما نريد التأكيد عليه تبعاً لمفهوم المستويات هو وقوع الراء في «غير»  
 بين «الدرب في الريف غير الدرب في المدينة». إن اقتحام «غير» حيث كان  
 من الممكن أن تستبدل «بليس» (الدرب في الريف ليس كالدرب في المدينة)  
 دون تغيير في المعنى فيه إشارة واضحة الى تعمد نوع في الايقاع الموسيقي  
 بين الكلمة التي تسبق «غير» وتلك التي تليها. ثم إن «غير» التي هي من الناحية  
 النحوية أداة استثناء تلعب دوراً دلاليًا إذ هي تفصل بين معنيين متمايزين، هما  
 درب الريف من جهة ودرب المدينة من جهة أخرى.

٥.٣.٤ إن «غير» الاستثنائية نحويًا تساعد محلل النص على توضيح البنية  
 الأساسية للمعنى بالشكل التالي :

| درب الريف «غير» | درب المدينة   |
|-----------------|---------------|
| المقطع الأول :  | تنهض          |
|                 | تدور          |
|                 | تعرج          |
| متحررة          | تتوقف مستعبدة |
|                 | تنطرح         |
|                 | تمشي على      |
|                 | هواها         |
| المقطع الثاني   | بيضاء         |
|                 | سوداء         |



حيّة - خضرَاء - مَيْتَة - يعوزها  
الشجر = قاحلة

المقطع الثالث - دروب - رصفاء  
معرفة - الريف «غير» - جهل - المدينة  
- تعرف - - تشابه  
عابر السبيل - الأقدام

المقطع الرابع - كلّ درب - كل رصيف  
في الريف - في المدينة  
- أنسنة - قديم - غياب -  
- محطّات - الأنسنة -  
تذكّر -

لاحظ :

١. أنّ المقطع الأوّل تكثّر فيه الأفعال التي تشير أساسًا الى الحركة، وإضافة الى التحرّر. ثم إنّ نقيض هذه الأفعال غائب على صعيد المدينة باستثناء فعل «تمشي».

٢. إنّ المقطع الثاني أفعاله «صفائية» بمعنى أنّها تدلّ على صفات أكثر مما تدلّ على أفعال.

٣. إنّ المقطع الثالث يحوّل المفرد الى جمع «دروب الريف»، أمّا دروب المدينة فتحوّل الى «رصفاء الشوارع».

٤. إنّ المقطع الرابع يتحدّث بصفة التأكيد المعنوي عن كلّ درب في الريف ولا يأتي على ذكر المدينة والغياب له معناه على المستوى الدلالي.

هكذا نستطيع القول إنّ البنية الأساسية للمعنى في هذا النصّ تقوم على عنصرين هما الريف والمدينة. السمات المتميزة traits constitutifs للعنصر الأوّل أي الريف هي أنّه :

— حرّ

— حيّ

— إنساني

بينما السمات المميزة للمدينة فهي أنها :

— عبدة

— ميتة

— لا إنسانية.

هنا يمكننا الدخول في مرحلة أعلى من التجريد المعنوي فنقول إن الريف هو تجسيد للطبيعة بينما المدينة هي تجسيد للحضارة أو بكلمة أخرى نقول إن الريف هو رديف الحياة، والمدينة رديفة الموت. وهذا ما تؤكده بقية الفصول في المفكرة الريفية حيث يغدو الريف ريف الرومانسيين في الآداب الأوروبية، أو الريف العماد للطبيعة الملجأ والأم. وتغدو المدينة حمالة الأوبئة والموت.

### ابن الجيران يأخذ الشهادة

استيقظت هذا الصباح على موسيقى تضجّ في أذني، وكأنّها — للقرب — تنفجر من جواني. موسيقى وأيّ موسيقى نحاسية، ولسوء الطالع كاملة الآلات والأصوات ترسل في «نشار» كالمتمعد، خليطاً من أنغام تتردد بين قعقة السلاح وزغرودة الأغراس. خيل إليّ في وهل النوم، أنّه ليس سوى حلم مرعب ينتهي معي الآن في برزخ الوعي واللاوعي، يمثل ما يحتم به أغلب تلاحين السنفونيا في الغرب، أو كما تقوم القيامة عندنا في الشرق، يوم ينفخ في الصور.

وما الخبر؟ لقد استيقظ الحي بأسره، وهو يتساءب متسائلاً : ما الخبر؟ وطفق هذا السؤال يتطاير حول منازل الجيران، بين طبقة وطبقة وطف وطف وناقذة وناقذة، يميناً ويساراً، صعداً وانحداراً، كأسراب السنونو الحائرة لا تفتأ تبحث عن شيء تتوهمه، عن شيء لا تجده... ثم تضخم السؤال وتعظم : كان همهمة فصار دمدمة. وإذ به أخيراً ينازع الموسيقى الصاخبة سلطان الأثير. وبغثة تغطّت سطوح الدور بنساء ورجال وإزدحم الرقاق الضيق بينات وصبيان، وهم يتطلّعون جميعاً إلى جنية أبي مصطفى كي يروا الموسيقى ويسمعوا الخبر.

— إميلي، أين إميلي؟

كذلك في بيتنا، لم تستطع الخادمة الصغيرة صبراً، فلما آنست منا غفلة انسلت كالشعرة من العجين، مليئة داعي الحي الذي أخذت تتجاوب فيه هذه المرة، ويا

للعجب، أصداء العيد دون أن يرتدى حلّة البهجة والزّي والألوان.  
وعادت إميلي وفي عينيها الخامدتين بارقة ظفر لم تعهد لها فيها من قبل : لقد  
جاءت بالخبر اليقين. وهتفت قائلة : «ابن الجيران أخذ الشهادة». ثم ما لبثت أن  
أعادت هذه الكلمة السحرية : «الشهادة» وقد انطفأ في عينيها بريق الظفر، ولم  
يبق فيهما إلا الرماد من تلك الدهشة الأصيلية في نفسها المتسائلة عن ذلك الشيء  
الذي لا تعرفه. فليست تفهم كيف يعيدون من أجله كهذا العيد.  
من أديب في السوق، فاخوري

## ٥. في مستوى النص النحوي

### ١.٥ ماهية النصّ النحويّ

١.١.٥ النحو في العرف الألسني الحديث هو المصطلح العربي المقابل  
لكلمة syntaxe بالفرنسيّة، وهو يشمل في الآن نفسه المواد التي اختصّ بها  
الصرف من جهة والنحو من جهة ثانية.

٢.١.٥ هذا المنهج، منهج عدم الفصل بين النوعين يوائم أحدث الآراء  
التي تنصّ على أنّ الصرف ليس إلا خطوة تمهيدية للنحو، والتي تؤكد أنّ  
الثاني أشبه ما يكون ببناء كبير مادّته الوحدات الصرفيّة أو المورفيمات.

٣.١.٥ إنّ الوحدات الصرفيّة، أو المورفيمات تكون كلمة أو جزءاً من  
كلمة في بدايتها أو وسطها أو نهايتها. وقد تكون المغايرة بين الصيغ كالمغايرة  
بين المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول، وقد تتكوّن الوحدة الصرفيّة من  
وحدة صوتيّة (فونيم) أو أكثر، فالكلمات : قال، طفق، استيقظ وحروف  
«آنست» وحدات صرفيّة، وكذلك ضمائر الرفع المتّصلة، ومنها الواو في نحو  
«تطلّعوا»، وهي هنا وحدة صوتيّة (فونيم) كذلك فهذه الواو وحدة صرفيّة  
على أساس أنّها مورفيم الجمع. لكنّها فونيم على أساس أنّ لها قيمة صوتيّة  
وهي أنّها صوت صائت أو ضمّة طويلة.

٤.١.٥ تلجأ اللغة العربيّة الى وسائل معيّنة لادخال الوحدات الصرفيّة  
أو المورفيمات على ألفاظها، وتعود دراسة المورفيمات الى علمي الصرف  
والنحو معاً، إذ يحمل المورفيم في بعض الأحيان إشارات ذات مدلول صرفي  
ونحوي ففي جملة «وفي عينيها الخامدتين»، نرى أنّ مورفيم الياء يحمل مدلولاً

صرفياً (المثنى) ومدلولاً نحوياً (المجرور).

٥.١.٥ يذهب علماء اللغة — ومن باب التبسيط — الى جعل موضوع الدرس الصرفي الكلمة المفردة. وهم عندما يتناولون الكلمة المفردة يبحثون فيها من حيث بنيتها، ومن حيث زنتها، ومن حيث اشتقاقها ومن حيث تجرّدها وزيادتها، الى غير ذلك مما يتعلّق بالكلمة.

٦.١.٥ كما يذهب هؤلاء العلماء — ومن باب التبسيط أيضاً — الى جعل موضوع الدرس النحوي الكلمة، مؤلّفة مع غيرها، أو لنقل الجملة. وهم عندما يتناولون الجملة، يبحثون فيها من حيث نوعها، ومن حيث ما يطرأ على أركانها من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف، أو أضمار وإظهار، ومن حيث ما يطرأ عليها أي الجملة — من استفهام أو نفي أو توكيد.

## ٢.٥ ملاحظات أوليّة حول النص

١.٢.٥ إنّ المواضيع التي تدخل في نطاق الصرف والنحو كما ذكرنا متعدّدة، لذلك سنكتفي بمعالجة موضوع واحد هو «الشخص» في حالة المتكلم والمخاطب والغائب. ومعالجتنا للشخص لن تكون في المطلق، وإنما في الواقع، الذي يكشف عنه بناء النصّ الداخلي.

٢.٢.٥ يؤدّي مفهوم الشخص في الصرف العربي الى توزيع مثلثي اصطلاحى تبنته اللغة العربيّة، وحدّدت المتكلم بالشخص الذي يتكلّم والمخاطب بالشخص الذي يوجّه إليه الكلام والغائب بالشخص أو الحيوان أو الجماد الذي يدور عنه الكلام.

٣.٢.٥ إذا عدنا الى النصّ نستكشف ضمائره لتبيّن لنا بعد جردة متأنّية، أنّ ضمائره تتوزّع على الشكل التالي :

## ٤.٢.٥ المتكلم

يكشف النصّ عن المتكلم من خلال مورفيم التاء في استيقظت ومورفيم النون في «نعهد». مع أنّ المتكلم في الفعل الأوّل هو مفرد، أمّا في الثاني، فهو جمع.

## ٥.٢.٥ الغائب

يكشف النصّ عن مجموعة ضمائر تدلّ على أشياء، تضحّ (هي أو

الموسيقى) ينتهي (هو أو الحلم) وعلى حيوان تبحث (هي أو السنونو) وعلى أناس يتطلعون (هم أو الصبيان) تستطيع (هي أو الخادمة).

٦.٢.٥ مخاطب

يكشف النص عن عدم وجود المخاطب.

على هدى ما تقدّم نستطيع القول إنّ دراسة النصّ الصرفيّة تساعدنا على فهم جملة أمور قلّما يتسنّى لنا فهمهما من دون العودة الى الصرف، فالكشف عن الضمائر من الوجهة الصرفيّة يساعدنا على تحديد هويّة الأشخاص في النصّ موضوع التحليل، تحديد يستتبع عدّة ملاحظات :

أولاً : يكشف لنا النصّ عن هويّة المتكلّم «استيقظت» ونصوصياً عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، ففي حين تغيب شخصية المتكلّم أو الكاتب في النصوص القصصيّة والمسرحيّة عامّة نراها هنا تكشف عن ذاتها، أو بالأحرى عن هويّتها.

ثانياً : إنّ الكشف عن هويّة المتكلّم صرفيّاً وبالتالي نصوصياً، تبرز تدخل الكاتب فيما يجري وما يروى من أحداث تجعل أدبه أدباً ذاتياً لا موضوعياً، أدباً قد يتّسم بالواقعيّة لكنه مشدود الى ذات الكاتب، والى مفاهيمه الاجتماعيّة، ورؤاه الحياتيّة.

ثالثاً : إنّ بروز المتكلّم والغائب لا ينسينا غياب المخاطب صرفيّاً وبالتالي نصوصياً، غياباً يفسّر لنا بعد هذا النصّ عن أدب المحافل أدب الخطابة والتوجّه المباشر الى الناس بقوله أنت أنتما أنتم...

رابعاً : إنّ بروز ضمائر المتكلّم والغائب تبعداً عن جو الحوار سواء أكان قصصياً أم مسرحياً وتضعنا تجاه المقالة الوصفية، أو الحدث المسرود، حيث تجد مقولة الذات والموضوع الفلسفيّة متّسعا لتحقيقها.

خامساً : إنّ بروز ضمائر المتكلّم من جهة والغائب من جهة أخرى تنزع من النصّ صفة الحاضر وتؤكد على صفة الماضي فالكاتب يكشف عن هويّته في مستهلّ النصّ بقوله «استيقظت» يضع نفسه في الماضي ويضع الأشياء التي يصنعها في الماضي أيضاً

ليدلل على البعد الزمني بينه وبين الأشياء من جهة، وبينه وبيننا  
من جهة أخيرة.

### أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر  
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر  
عيناك حين تبسمان تورق الكروم  
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر  
يرججه المجداف وهنا ساعة السحر  
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم  
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف  
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء  
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف  
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء  
فتستفيق ملء روعي، رعشة البكاء  
ونشوة وحشية تعانق السماء  
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر  
كأن اقواس السحاب تشرب الغيوم  
وقطرة فقطرة تذوب في المطر  
وكرر الأطفال في عرائش الكروم،  
ودغدغت صمت العصافير على الشجر  
أنشودة المطر...

...

في كل قطرة من المطر  
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر  
وكل دمعة من الجياع والعراة  
وكل قطرة تراق من دم العبيد  
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد  
أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة

مطر...

مطر...

مطر...

سيعشب العراق بالمطر...

من انشودة المطر لبدر شاكر السيّاب

## ٦. في مستوى النصّ المعنوي

### ١.٦ ماهيّة النصّ المعنويّة

١.١.٦ يشكّل البحث في المعنى في الوقت الحاضر الموضوع الرئيسي لفرع حديث نسبياً من فروع علم اللغة يعرف بالسّمانتيك *sémantique* أو علم الدلالة.

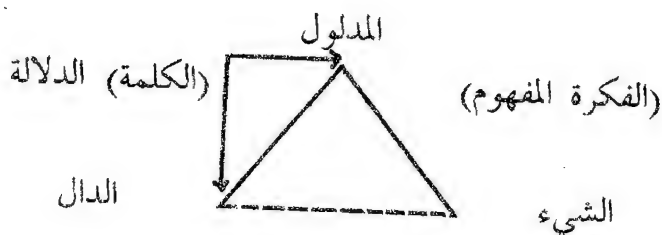
٢.١.٦ يهتمّ علم الدلالة بدراسة المعاني اللغويّة فقط، في حين تهتمّ السيميولوجيا *sémiologie* أو علم الاشارات بالمعاني اللغويّة وغير اللغويّة (إشارات الكشف) وتهتمّ المعجمية *lexicographie* أو علم صناعة القواميس بتصنيف الكلمات معجمياً على أساس معانيها العامّة.

### ٢.٦ المعنى والمدلول

١.٢.٦ تستعمل العربيّة للإشارة الى المعنى عدّة الفاظ منها المدلول، المحتوى، المقصود، الفحوى، المضمون، المعنى، فلنختّر كلمتين من هذه المجموعة، ولنقرّر أنّ كلمة مدلول تشير الى محتوى الكلمة إطلاقاً، وكلمة معنى تشير الى محتوى الكلمة بالتخصيص، أو بالأحرى كما تجيء في السياق. (مثلاً على ذلك كلمة مطر في النصّ محتواها في المطلق أو مدلولها، ماء السحاب أمّا محتواها بالتخصيص أو معناها فهو ماء السحاب + معنى الخصب + معنى التغيير + الخ).

٢.٢.٦ يعتبر المدلول من القضايا التي تدخل في صلب دراسة الدلالة *signe*، ودراسته بالتفصيل تمرّ بدراسة الدلالة أولاً. تحدّد الدلالة، بأنّها اتّحاد بين دالّ ومدلول على طريقة وجه الورقة وقفها، وتحدّد أيضاً بأنّها اتّحاد بين صورة سمعيّة وفكرة، فالدالّ في كلمة مطر هو عبارة عن الكلمة المنطوقة

المكوّنة من مجموعة معيّنة من الأصوات هي مَ طَ رَ ، أمّا المدلول فهو الفكرة أو المفهوم الذي يحضر في ذهن السامع أو يتمثّله حين يسمع كلمة مطر : نقول الفكرة التي نكوّنها عن الشيء ولا نقول الشيء نفسه *référent* لأنّ العلاقة بينهما هي علاقة اعتباريّة ففي الشكل التالي :



يتبين أنّ الدلالة تتكوّن من اتّحاد الدالّ والمدلول ويظهر أنّ العلاقة بين الدالّ والمدلول من جهة والشيء المعنى أو المقصود من جهة ثانية هي علاقة اعتباريّة يحدّدها العرف.

٣.٢.٦ نضيف هنا بأنّه إذا كانت الدلالة تتألّف من دالّ ومدلول فإنّ العلاقة التي تميّز هذين العنصرين هي علاقة متبادلة أي أنّ الدالّ يستدعي المدلول كما أنّ المدلول (أي الصورة الذهنيّة للشيء أو فكرتنا عنه) تستدعي الدالّ فحين يفكر انسان في «مطر» مثلاً ينطق الكلمة (أي كلمة مطر) وسماعه هذه الكلمة سوف يجعله يفكر بالمطر وهكذا. هذه العلاقة المتبادلة أو هذه القوة التي تربط الدالّ بالمدلول أو الصيغة الخارجيّة للكلمة بالمحتوى العقلي هي أساس العمليّة المعنويّة، أو بالأحرى هي أساس المعنى الذي يعرف بأنه العلاقة المتبادلة بين الدالّ والمدلول، العلاقة التي تمكّن أحدهما من استدعاء الآخر.

### ٣.٦ المعنى وقيمة المعنى

١.٣.٦ يعترف علماء الألسنيّة بأنّ القيم كلّها داخل اللغة أو خارجها تخضع لقاعدة افتراضيّة مركّبة من شيء قابل للتغيير مخالف لشيء آخر ثابت القيمة من جهة، ومن أشياء متشابهة يستطيع الانسان أن يقارنها بأشياء أخرى مشتملة على قيمة.

٢.٣.٦ العاملان السابقان كما يقرّر الألسنيّون ضروريّان لوجود القيمة.



فاذا أردنا أن نصرف قطعة من ذات الخمسة فرنكات فيجب أن نعرف أولاً أن الانسان يستطيع أن يغيرها بكمية محدّدة من شيء مختلف كالخبز مثلاً، وثانياً أن يقارنها بقيمة ماثلة من العملة نفسها كقطعة ذات فرنك واحد مثلاً، أو قطعة من عملة أخرى كالدولار. ويجري الشيء نفسه مع الكلمة حيث يمكن تغييرها بفكرة أو كلمة أخرى، فقيمة الكلمة غير ثابتة، ويضرب الألسنيون مثلاً على ذلك بالكلمة الفرنسيّة mouton في مقابل الكلمة الانجليزيّة sheep فيمكن أن تؤدّي، الكلمة الفرنسيّة القصد نفسه الذي قد تؤدّي الكلمة الانجليزيّة، لكنّها لا تتفق معها في القيمة، وهذا لأسباب متعدّدة، أخصّها أن الانجليزي حين يتكلّم عن قطعة من اللحم الضان تقدّم على مائدته يسمّيها mutton ولا يسمّيها sheep فالفرق في القيمة بين الكلمتين يتمثّل في أن الكلمة الانجليزيّة تستخدم الى جانبها كلمة ثانويّة لا تستخدمها الفرنسيّة، في حين أن القصد هو واحد.

#### ٤.٦ تصنيف المدلولات

١.٤.٦ إذا كان تصنيف الدالّ يتشكّل من تقطيع الكلمة وحدات صغرى تسمى الفونغات، فإنّ تصنيف المدلول — يجري المجرى ذاته، أي أن المدلول قابل للتقطيع إلى وحدات معنويّة صغرى تعرف بالمونغات monèmes والمونغات كالمورفييمات يمكن أن تكون كلمة أو جزءاً من الكلمة في بدايتها أو نهايتها.

٢.٤.٦ إنّ تصنيف المدلولات يتمظهر في عدّة أشكال. فهناك مجموعة من المدلولات القابلة للترتيب تبعاً للوحدة المعنويّة الصغرى التي تشترك فيها هذه المجموعة على أساس صرفي : ففي السلسلة التالية : علم، نعلم، المعلم، العالم، التعليم، نجد أن المونيم أو الوحدة المعنويّة الصغرى هي الأصل الثلاثي ع، ل، م، كما أن هناك مجموعة من المدلولات قابلة للترتيب تبعاً للوحدة المعنويّة الصغرى التي تشترك فيها هذه المجموعة على أساس مفهومي، ففي السلسلة التالية، ذبابة، غملة، صرصور، نرى أن الوحدة المعنويّة الصغرى تتكوّن من مفهوم الحشرة، المفصلية وهناك أخيراً مجموعة من المدلولات، القابلة للتصنيف تبعاً للوحدة المعنويّة الصغرى التي يمكن أن تفتّت سمات معنوية مميزة.

فلو أخذنا كلمة سَيَّارة لوجدنا أنَّها قابلة للتجزؤ الى سمات معنويَّة مميّزة هي : « مركبة » + « تسير بمحرّك » + « أربعة دواليب » + « لنقل الناس »، هذه السمات قابلة للاستبدال بسمات أخرى فعلى سبيل المثال، إذا استبدلنا « تجرّها الخيل » بالسمة المميّزة « تسير بمحرّك » حصلنا على « العربية » وإذا استبدلنا دولاين بالسمة المميّزة « أربعة دواليب » حصلنا على « طنبر ». وإذا استبدلنا « نقل البضاعة » بنقل الناس حصلنا على شاحنة.

## ٥.٦ ملاحظات أوّليّة حول النص

١.٥.٦ هذه المفاهيم التي قدّمناها حول علم الدلالة تتمظهر بشكل أوضح من خلال النص، وعبر قولنا إنّ كلام النصّ يتكوّن من أصوات لغويّة معقّدة مركّبة ليس من السهل دراستها وتحليلها دفعةً واحدة بل يجب تشقيقتها والنظر إليها على مراحل كما سيّتبين من دراستنا لكلمة مطر.

٢.٥.٦ « مطر » لها وظيفة صوتيّة أو معنى صوتي، وهي كونها مركّبة من هذه العناصر الصوتيّة الموجودة بها، فجزء من معني ولد يرجع إلى إيثار هذه المجموعة الخاصّة من الأصوات على غيرها أي أن تكوين هذه الكلمة بهذه الصورة الصوتيّة بالذات جعل لها معنيّ خاصّاً يختلف عن كلمة « بطر » أو « قطر » أو « مطل » مثلاً التي يشترك كل منها مع « مطر » في بعض الأصوات ويختلف في البعض الآخر. وهكذا ندرك من هذه الأمثلة قيمة الناحية الصوتيّة في المعنى اللغوي إذ اختلافها في بعض الأصوات جعلها كلمات مختلفة أي ذات معانٍ مختلفة صوتيّة وغير صوتيّة.

٣.٥.٦ « مطر » لها معنيّ صرفي. يتكشف بعد القيام بعملية شبه إحصائيّة للسياقات التي تستعمل فيها هذه الكلمة.

(٢)

اسم  
مطر  
المطرة  
الأمطار  
المطارة

(١)

فعل  
مطر  
مطرت  
مطرت  
مطرن

(١)

فعل

مطروا

(٢)

اسم

المطر

الممطور الخ.

فجزء من معنى مطر أنها تكون فعلاً وتكون اسماً وفي الحالة الأولى تسند الى المذكر والمؤنث وفي الحالة الثانية قد تكون مفرداً أو جمع تكسير. فهذه التصرفات هي من الخصائص الصرفية لهذه الكلمة. خصائص تمثل المعنى الصرفي للكلمة، الذي هو جزء من المعنى العام للكلمة.

٤.٥.٦ «مطر» لها معنى نحوي، ومعرفة هذا المعنى تكون عن طريق بيان خصائصها النحوية أي وظيفتها في الجملة. نقول مثلاً :  
أمطرت السماء، أو السماء أمطرت كما نقول مطرٌ غزير، أو ذلك مطر.  
فمن خصائص «مطر» أنها إذا كانت فعلاً تقع في جملتين رئيسيتين متناظرتين، غير أنها في أحدهما تحتل المركز الأول وفي الثانية تقع في المركز الثاني لكنها في الحالتين ترتبط بالاسم المستعمل معها ارتباطاً وثيقاً تدل عليه المطابقة في الافراد والتأنيث كما في المثالين السابقين، أما إذا كانت اسماً فمن خصائصها، النحوية أنها تستعمل مبتدأً وخبراً كما في المثالين المذكورين، وقد تقع في مواقع أخرى ففي هذا التحليل بيان المعنى النحوي لكلمة «مطر» وهو في الوقت نفسه جزء من معناها العام في اللغة العربية.

٤.٥.٦ «مطر» لها من الناحية الدلالية البحتة معنيان الأول نسميه المعنى التصريحي (أو المفهومي) وهو المعنى الذي يقره القاموس وتداوله البيئة العربية بمعنى «ماء السحاب» والثاني نسميه المعنى الایحائي (أو المعنى القيمي) وهو المعنى الذي يكشف عنه السياق.

٥.٥.٦ إن المعنى الایحائي لكلمة «مطر» كما يوضحه السياق يضعنا أمام مفهوم الكلمة في الشعر عامة وفي الشعر الرمزي خاصة حيث نجد العلاقة بين طرفي الدلالة «الدال والمدلول» قد خرجت عن نطاق المؤلف والمعروف وابتعدت عن الشيء الذي تدل عليه، أساساً لتبني من جديد عوالم خداعة توهم أنها تحكي عن الأشياء بعينها بينما هي في الواقع لا تحكي إلا عن نفسها.

## التمثال

- ١ أَيْهَذَا التَّمثالُ هَأنْذا جِئْتُ لِأَلْقَاكَ فِي السَّكُونِ الْعَمِيقِ
- ٢ حَامِلاً مِنْ غُرَائِبِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمِنْ كُلِّ مُحَدَّثٍ وَعَرِيقِ
- ٣ ذَاكَ صَيْدِي الَّذِي أَعُودُ بِهِ لَيْلاً وَأَمْضِي إِلَيْهِ عِنْدَ الشَّرُوقِ
- ٤ جِئْتُ أَلْقِي بِهِ عَلَى قَدَمَيْكَ الْآنَ فِي لَهْفَةِ الْغَرِيبِ الْمَشُوقِ
- ٥ عَاقِداً مِنْهُ حَوْلَ رَأْسِكَ تَاجاً وَوِشاحاً لِقَدِّكَ الْمَشُوقِ
- ٦ صُورَةُ أَنْتِ مِنْ بَدَائِعِ شَتَّى وَمِثَالُ مَنْ كُلِّ فَنِّ رَشِيقِ
- ٧ بِيَدِي هَذِهِ جَبَلَتِكَ مِنْ قَلْبِي وَمِنْ رَوْنِقِ الشَّبَابِ الْأَنِيقِ
- ٨ كُلِّمَا شَمْتُ بَارِقاً مِنْ جَمالِ طَرْتِ فِي أَثَرِهِ أَشَقَّ طَرِيقِي
- ٩ وَلَقَدْ حَيَّرَ الطَّبِيعَةَ إِسْرَائِي لَهَا كُلَّ لَيْلَةٍ وَطَرُوقِي
- ١٠ وَاقْتَحَامِي الضَّحَى عَلَيْهَا كِرَاعِ آسِيوي أَوْ صَائِدِ إِفْرِيقِي
- ١١ أَوْ إِلَهٍ مَجْتَمِعٍ يَتَرَاعَى فِي أَساطِيرِ شاعِرِ إِغْرِيقِي
- ١٢ قُلْتُ لَا تَعْجِبْنِي فَمَا أَنَا إِلَّا شَبَحٌ لَجَّ فِي الْخَفَاءِ الْوَثِيقِ
- ١٣ أَنَا يَا أُمَّ صَانِعِ الْأَمَلِ الضَّاحِكِ فِي صُورَةِ الْغَدِ الْمَرْمُوقِ
- ١٤ صَخْتَهُ صَوَّغَ خَالِقُ يَعِشُقُ الْفَنَّ وَيَسْمُو لِكُلِّ مَعْنَى دَقِيقِ
- ١٥ وَتَنْظَرْتَهُ حَيَاةً، فَأَعْيَانِي دَيْبُ الْحَيَاةِ فِي مَخْلُوقِي
- ١٦ كُلَّ يَوْمٍ أَقُولُ : فِي الْغَدِ لَكِنْ لَسْتُ أَلْقَاهُ فِي غَدِ بِالْمَفِيقِ
- ١٧ ضَاعَ عَمْرِي وَمَا بَلَغْتَ طَرِيقِي وَشَكَا الْقَلْبُ مِنْ عَذَابِ وَضِيقِ
- ١٨ مَرَّ نُورُ الضَّحَى عَلَى آدَمِي مَطْرُقِ فِي اخْتِلَاجَةِ الْمَصْعُوقِ
- ١٩ فِي يَدَيْهِ حَطَامَةُ الْأَمَلِ الذَّاهِبِ فِي مِيعَةِ الصَّبَا الْمَوْمُوقِ

- ٢٠ واجمًا أطبق الأسى شفتيه  
غير صوت عبر الحياة طليق
- ٢١ صاح بالشمس : لا يرك عذابي  
فاسكبي النار في دمي وأريقني
- ٢٢ نارك المشتهاة أندى على القلب وأحنى من الفؤاد الشفيق
- ٢٣ فخذني الجسم حفنة من تراب  
وخذي الروح شعلة من حريق
- ٢٤ جنّ قلبي فما يرى دمه القاني على خبز القضاء الرقيق  
من ليالي الملاح التائه ليلي محمود طه

## ٧. في مستوى المعنيين

### ١.٧ المعنى التصريحي والمعاني الالمانية

١.١.٧ أشرنا في عدة مناسبات الى أنّ الدلالة التي تتكوّن من دالّ ومدلول، تحفظ عبر تمظهرها في النصّ بدالّها ومدلولها. ولولا ذلك الاحتفاظ الذي ينبع من المادّة أو بالأحرى من الاستعمال لما استطعنا أن نفرّق بين كلمة وأخرى.

٢.١.٧ إلّا أنّ الاستعمال الذي يقيّد المدلول ويضبط سننه، كثيرًا ما يخرقه متكلمو اللغة، وينحرفون به في وجهات متعدّدة. من هنا كان التفريق داخل الدلالة الواحدة بين معناها التصريحي ومعناها الالمانية.

### ٢.٧ المعنى التصريحي

١.٢.٧ نعني بالمعنى التصريحي للدلالة ذلك القدر المشترك من المعنى الذي يفهمه الناس في حياتهم العامّة، ويحدّده المعجم ويشرّحه. فالمعنى التصريحي لكلمة تمثال هو «الصورة المصوّرة، أو ما تصنعه وتصوّره مشبّهاً بخلق الله من ذوات الروح والصورة». (المنجد).

٢.٢.٧ إنّ المعنى التصريحي للدلالة هو الذي يسهّل تداول الكلام بين الناس، ويساعد على التواصل فيما بينهم. فعندما أنطق بكلمة تمثال أمام الناس، أراهم يفهمون دلالتها المقصودة بناءً على تجاربهم السابقة في سماع هذه الكلمة وما تعنيه.

### ٣.٧ المعاني اليمائية

١.٣.٧ إنَّ المعنى التصريحي ليس المعنى الوحيد الذي تحمله الدلالة فهناك معاني أخرى تضاف إليها نسميها المعاني اليمائية. وهي تشكّل من الفروقات الذاتية التي يحملها الواحد منا للمعنى الأساسي، أو بالأحرى للمعنى التصريحي.

٢.٣.٧ إنَّ اللغة الشعرية، كما يرى الألسنيون هي اللغة اليمائية بامتياز. ذلك أنَّ الشاعر عندما يصوغ كلامه، لا يكتفي بالمعنى التصريحي للكلام، وإنما يحمله معاني ييمائية تجعل من الكلام الشعري كلاماً قابلاً لشتى التأويلات والتفسيرات.

٣.٣.٧ لذلك فاللغة الشعرية عند علي محمود طه — قياساً — ميزتها ككلّ لغة شعرية أنها ليست تصريحية بل ييمائية. بمعنى أنَّ مدلول كلمة تمثال ليس هو «الصورة المصوّرة...» المتعارف عليها من قبل كلّ الناس. وإنما هو تمثال مصنوع من لحم ودم. تمثال يحمل دلالات ييمائية مرتبطة بالغد والأمل والرغبات.

٤.٣.٧ والتمثال الذي يغدو في النصّ رديفاً للغد والأمل والرغبات هو — تكرر — للتمثال الذي نشاهده في الساحات والطرقات والقصور مضافاً إليه جملة مدلولات تشكّل من المعاني الإضافية التي تدرج في النصّ ابتداءً من البيت الأوّل حتّى البيت الأخير.

٥.٣.٧ إنَّ تمثال علي محمود طه، يردّنا الى مقولة أساسية في الألسنية العامة مفادها أنَّ نظام النصّ وإن كان نابعاً من نظام اللغة العام، فإنه يتخطّاه، من حيث أنّه يشكّل الكلمة تشكيلاً جديداً — على أساس العلاقة التي تقيمها مع رفيقاتها داخل نظام النصّ، وليس داخل نظام اللغة العام. فكلمة تمثال لم يبق منها في النصّ وعبر تشكّلها الجديد سوى تلك الصورة الذهنية التي نكوّنها عن التمثال.

٦.٣.٧ إنَّ تمثال علي طه، ينقلنا أخيراً بالشكل الذي نظرنا إليه الى عوالم الرمزية من حيث هي اتجاه أدبي يصوغ العالم صياغة جديدة، قوامها الرمز الى الأشياء لا الحديث عنها. اتجاه يمثّل ألسنياً مفهوم اللغة الشعرية المنفلتة من قيود العادي والمألوف.

## الطاغية

تنزل المفصلة حاملة أريجها  
حول القاعدة زنار صبية يعدّ الجنون  
بيتي يرتفع كالجسر  
الفقر يتنفس  
الأمواج الغاضبة على الصخور مغتصبة.  
الفقر يتسلّق  
من يدي يشرب  
يقطف دخاناً يسمع باخرة يحطّ خمرة شقراء في جيبه.  
ككلّ طائر عجوز يشقّ الجوّ، عار على ظلاله المحترمة.  
يرفع البيض والزبيب. يبرد كالتوت  
أنا الطاغية؟  
ينصلب على الزجاج كالعاصفة  
من يدي يشرب : الفقر حظّ الآخرين.  
أرميها.

من الرأس المقطوع لأنسي الحاج

## ٨. في مستوى النصّ الأسلوبي

### ١.٨ ماهيّة النصّ الأسلوبيّ

١.١.٨ يتواضع الألسنيّون اليوم على تحديد الأسلوب بأنّه طريقة في الكتابة يختصّ بها أديب ما عن بقيّة الأدباء، أو يمتاز بها نوع أدبي عن سائر الأنواع الأدبيّة، أو ينفرد بها عصر عن غيره من العصور. إلّا أنّ تحديد الأسلوب بطريقة في الكتابة تتجسّد في كلمات مثل الاختصاص والامتياز والتفرد لا تتضح إلّا من خلال الاعتبارات التالية :

٢.١.٨ إنّ الأسلوب هو نشاز écart وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا «سال ماء الوادي» قول مستعمل أمّا قولنا «سال الوادي»، فانحراف عن المستعمل، وخروج على المألوف، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبيّة تعرف بالنشاز.

٣.١.٨ إنَّ الأسلوب هو إعداد الرسالة message وصياغتها بشكل لا يعبر إلا عن ذات الرسالة، وبطريقة ليس المهم فيها ما أقوله في الرسالة، لكن كيف أقول وبأية طريقة أقول ما أريد قوله. فأنسي الحاج عندما يقول «تنزل المقصلة حاملة أريجها» يتمثل في رأي علماء الأسلوب توزيع دلالي ليس هو وليد الصدفة وإنما وليد البحث عن أثر أسلوب يوصله الى المستمع أو القارئ.

٤.١.٨ إنَّ الأسلوب ينشأ من تحميل الكاتب للمعنى التصريحي للرسالة معاني إيوائية أخرى فقول أنسي الحاج «أنا الطاغية» لا يعكس فقط المدلول التصريحي المباشر لكلمة طاغية وإنما يعكس انفعال أنسي الحاج إزاء فكرة الطغيان. انفعال يتمظهر في تحميل المعنى التصريحي معاني إيوائية جديدة.

٥.١.٨ أخيراً إذا كان الأسلوب طريقة في الكتابة، فإنَّ الأسلوبية من حيث المصطلح هي الدراسة العلمية للأسلوب.

## ٢.٨ الأسلوبية التكوينية

١.٢.٨ تعني الأسلوبية التكوينية بطرح أسئلة تتعلق بماهية الكتابة وإنما بالكاتب. فحول سؤال لماذا يكتب الكاتب تنوعت إجابات التكوينيين. فالفلاسفة منهم أجابوا أن الكاتب يكتب ليعبر عن المطلق. أمّا علماء النفس والاجتماع والاخلاق منهم فذهبوا الى القول إن الكاتب يكتب ليساعد الناس، او ليتخلص من هواجسه الشخصية.

٢.٢.٨ إنَّ هذه الاجابات كما هو معروف تبقى خارج النصوص المكتوبة لأنَّ الأهمية لدى أصحابها إنما هي في المؤلّف لا في مؤلّفه. في الكاتب الانسان لا الكاتب الفنان.

٣.٢.٨ إنَّ دراسة الأسلوب على طريقة التكوينيين يقود في أحسن الأحوال الى استبطان نفسية الكاتب لا الى تحليل المكتوب.

## ٣.٨ الأسلوبية الوصفية

١.٣.٨ تعني الأسلوبية الوصفية بطرح أسئلة تتعلق أولاً وآخراً بالكتابة. أي أن موضوع الكاتب يترك لعلم النفس وعلم الاجتماع، فالمهم بالنسبة لأصحاب هذا الاتجاه هو الكتابة كما يراها القارئ لا كما يراها الكاتب. المهم



أيضاً بالنسبة لهؤلاء، لماذا هذا النوع من الكتابة، أو ذلك النوع يفعل فعله في القارئ.

٢.٣.٨ إنَّ الاتجاه الوصفي في دراسة الأسلوب هو الاتجاه الذي تؤكد عليه الألسنية اليوم في أبحاثها، بالرغم من التفاوت في وجهات النظر بين أصحاب هذا المنحى أو ذاك.

٣.٣.٨ ينطلق الأسلوبيون الوصفيون في تحليل الأسلوب من الرسالة، فيعرفونها بأنّها مجموعة مركبة من عناصر مرئية، مستقاة من المعارف الانسانية ومجمعة بشكل بنية. أمّا دراستها فيجب أن تبدأ بدراسة أثر هذه العناصر وما تولّده لدى متلقّيها (القارئ) ودراسة السنن codes التي يتمّ بهدّئ منها اكتشاف معنى فعل التلقّي.

٤.٣.٨ إنَّ الكشف عن مقوّمات الرسالة الأسلوبية يتّخذ عدّة مناح. فالفرنسي بيار غيرو دعا الى تطبيق «المنهج الاحصائي وذلك باستعمال مفهوم الكلمات المواضيع أي الكلمات الأكثر استعمالاً في مدوّنة ما corpus (المدوّنة هي مجموعة مراسلات) واستعمال الكلمات المفاتيح التي هي في الآن نفسه كلمات مواضيع مع فارق هو أنّ تكرار الأولى، أو بالأحرى تواتر الأولى مطلق بينما تواتر الثانية هو نسبي من جهة نشوزها عن الاستعمال المألوف. من حصيلة الاثنين : الكلمات المواضيع والكلمات المفاتيح حدّد غيرو مفهوم الابتكار لدى الكتاب وكشف عن تميّزهم الفني.

٥.٣.٨ أمّا الاميركي مايكل ريفتر M. Rifaterre فلم ينطلق في تحديده للأسلوب من تحديد الكلمات الأكثر استعمالاً في النصّ وتلك التي تشدّ عن المؤلف فيه. وأنما من ردّات فعل القارئ لدى قراءته للنص. فالأسلوب كما يفهمه هذا الأخير إشارة مضافة على الخبر الذي تنقله البنية الألسنية للنص، أو بروز يفرض بعض عناصر المقطع الكلامي على انتباه القارئ. أمّا الأسلوبية في رأيه فتقوم على التحقق من ردّة فعل القارئ أمام النص، والتفتيش عن حوافز هذه الردّة في شكل النص الداخلي لا في خارجه. محلّل الأسلوب يغدو من هذا القبيل، يغدو المثال المسلح بثقافة كاملة تخوّله أن يعاين بدقة الوحدات الأسلوبية التي يتضمّنّها أثر كاتب ما أو عدد من الكتاب.

٦.٢.٨ إن فهم الوحدات الأسلوبية المتميّزة التي يتضمّنّها الأثر قاد ريفتر

الى الحديث عن الأثر بالذات. الأثر كما يعرفه الكاتب المذكور كلّ مقفل على ذاته. كلّ ينتمي الى سنن أوليّة (اللغة النوع الأدبي)، ويتضمّن سنناً إضافية تلعب فيها المعاني والقيم الأسلوبية داخل الأثر أدواراً جديدة، وتقيم علاقات جديدة تتميز من العلاقات المألوفة التي نعدّها في الكلام اليومي. ٧.٣.٨ إنّ السنن الإضافية، كما ينوّه ريفتير يجب أن تحلّل انطلاقاً من مفهوم المتوقّع، واللامتوقّع فبقدر ما تكون السنن الإضافية غير متوقّعة تؤثر في القارئ وتشدّ انتباهه إليها، وبقدر ما تكون متوقّعة تفقد تأثيرها على القارئ، وبالتالي تنعدم قيمتها الأسلوبية.

٨.٣.٨ إنّ السنن الإضافية التي تولّف العناصر الجديدة في النص والتي تكون أشكالاً جديدة ومعاني جديدة تأخذ حجم توقّعها من تناقض سياقين : السياق الذي يتبدّى فيه النص والسياق المكوّن من ثقافة القارئ، والذي على أساسه يقوم هذا الأخير في اكتشاف النصّ وحدود قيمه الأسلوبية.

#### ٤.٨ ملاحظات أوليّة حول النص

١.٤.٨ كتوطئة يمكن القول إنّ اللغة مؤسسة اجتماعية لها نظامها الخاص وقوانينها الخاصة. واللغة لكونها مؤسسة اجتماعية تخلق مع الوقت أنماطاً معينة من التفكير والتعبير تأخذ شكل القواعد المنطقية القابلة للقياس على مستوى الاستعمال الفرديّ للغة، أي الكلام في كلّ تجلّياته الصريحة والمضمرة.

٢.٤.٨ بكلمة أخرى يمكن القول إنّ اللغة تغدو بفعل الاستعمال والتربية والثقافة، سياقاً كبيراً في ضمير كل فرد متّ، سياقاً يساعدنا على الفهم والتفاهم يساعدنا على التواصل داخل بيئة لغوية واحدة. إلّا أنّ هذا السياق الكبير ليس كائناً جامداً وإنما هو قابل للتطويع وللتطوير على يدي أصحابه، الأمر الذي يستدعي نشوء سياقات صغرى مشتقة منه تظهر في الاستعمال كتابة ورسماً وموسيقى ونحتاً. سياقات صغيرة بتعارضها مع السياق الكبير تخلق الظواهر الأسلوبية. لنندلّل على ذلك بأمثلة :

تنزل المقصلة حاملة أريجها

هذه الجملة يمكن اعتبارها سياقاً صغيراً بالنسبة لسياق أكبر وهو على

سبيل المثال :

تنزل المقصلة حاملة الموت...

تنزل المقصلة حاملة الدمار...

تنزل المقصلة حاملة الدماء...

تنزل المقصلة حاملة النهاية...

إنّ المفارقة الأسلوبية في السياق الصغير «تنزل المقصلة حاملة أريجها» تنشأ من قياسنا لها بالسياق الكبير (الجميل السابقة) الذي يعيه ضميرنا اللغوي، والذي ينصّ بشكل قاعدة معنوية إن المقصلة تحمل الموت أو الدمار أو الدماء، أو النهاية، ولا تحمل الأريج.

٣.٤.٨ إنّ المفارقات الأسلوبية، أو بالأحرى القيم الأسلوبية في قصيدة الطاغية، تتأتّى من خرق الشاعر لقوانين الاستعمال اليومي للكلام، خرق يتبدّى من خلال مستويات اللغة جميعاً الصوتي، والنحوي والدلالي والأسلوبي منها، يضاف الى ذلك الخرق الظاهر في توزيع الأبيات بشكل يشذ عن العرف التوزيعي للقصيدة العربية، عرف اعتادته ذائقتنا اللغوية بشكل تتوزّع فيه الأبيات سطوراً متناسقة من الناحية الأفقية والعمودية.



## الخطاب القصصي الأدوات والمنظور

### ١. مقدمة

يحاول هذا البحث أن يجيب عن سؤال يتخذ في أفقه البعيد شكل المقولة النفسية، لكنني أبلّورة في حدّه الأدبي بالشكل التالي :

لماذا يكتب القاص قصّته؟ وما الهدف من وراء كتابته؟ أنا أعرف جيّدًا أنّ تشكيل السؤال بالشكل الذي قدّمت يُعيد طرح إشكاليّة الابداع الفنيّ على شتّى الصعد، كما يعيد إلى واجهة الزمن الحاضر ثلاثيّة سارتر الشهيرة. لماذا أكتب؟ ولمن أكتب؟ وكيف أكتب؟<sup>١</sup>

إن الممارسات الأدبيّة الحديثة في وجهها الألسني تتوقّف بشكل أساسي عند «الكيف» وليس «الماذا». لكن طبيعة الهدف الذي نسعى إليه تفرض معالجة مشكلة الكتابة، والتنظير الكتابي على شتّى الأصعدة، وهذا يخرج عن حدود البحث الحاضر، لذلك سنتوقّف عند حدود بعض القصّاصين في الشرق والغرب وصولاً إلى يوسف حبشي الأشقر في قصّته لا تنبت جذورٌ في السماء والياس الديري في قصّته عودة الذئب إلى العرتوق.

### ٢. مفهوم القصّة والقاص

١.٢ لا شك أنّ القاصّ من حيث هو عامل إبداع وإنتاج يحدّد نفسه بانسان مسكون بنوعٍ معيّن من الأشخاص الذين يحاولون أن يخرجوا من عتمة الممكن الى ضوء الواقع.

J.P. SARTRE : *Qu'est ce que la littérature?* coll. Idées, Paris 1964, p. 10.

١. أنظر :

يقول القاصّ الفرنسي برنار كلافل B. Clavel «إنّ الشخص في القصة التي أنوي كتابتها يغدو مع الوقت إنساناً مزعجاً يعيش في داخلي»<sup>٢</sup>. ويقول القاصّ الفرنسي بيار دومنديارغ P. de Mandiargue «إنّ الأشخاص يلبسونني كما ألبسهم أنا بنفسي»<sup>٣</sup>.

٢.٢ إنّ الضغط النفسي الذي يعيشه القاصّ، أو بالأحرى الحصار النفسي الذي يجد نفسه فيه، قد يكون السمة المميّزة للقاصّ، والعلامة الفارقة لفنّ القصة التخيلي. إنّ القاصّ في أيامنا يأبى أن يعطي لقصصه الهدف الذي حدّده القصّاصون القدماء، نعني وسيلة الترفية عن القراء، وإفادتهم، ووعظهم، لأنّ فنّ القصّ أصبح يحمل همومًا سياسيّة وحضاريّة. فالقاصّ يريد أن يكون شاهدًا صادقًا على شؤون عصره وشجونّه، يريد أن يكون ضمير عصره.

٣.٢ يقول الكاتب الفرنسي روجيه شاتونيه R. Chateauneu «إنّ ما يعطيني القوّة على الكتابة هو إيماني بالتمرد، إيماني بمعنى الانتظار الموهوس»<sup>٤</sup>. ويقول الفيلسوف سارتر «إنّ الكاتب يعطي المجتمع الضمير التعيّس، فكلّ كتاب يقترح تحريرًا حسيًّا للذات انطلاقًا من استلاب خاص»<sup>٥</sup>. ويقول الكاتب فرنسوا باستيول F. Bastirole «في زمن غدا الإنسان فيه مسحوقًا بفعل الواقع الذي يحدّده له كل شيء، ويحلّ، وبينني تقنيًّا من قبل التكنوقراطيين يستطيع القاصّ أن يقدّم للقارئ رياضةً خياليّة». ويضيف بيار دومنديارغ هنا قائلاً «القصة هي حلم خارج الحركة» أو كما يقول أبولينير «برقٌ يدوم»<sup>٦</sup>.

٤.٢ لا شكّ أنّ القاصّ في عصرنا يحاول عبر تملكه لفهم الواقع وترجمته له في قصصه، يحاول أن يبيّن علاقة الفنّان بواقعه بناءً جديدًا، فهو يطرح جانبًا فكرة الفنّان المستجيب لواقعه، المتناغم مع واقعه، كما فهمها كتاب القصة في القديم، ليعتمد فكرة الفنّان الملتزم بواقعه، والمتمرد على ترهاته في

٢. راجع : R. BOURNEUF et R. OUELLET : *L'univers du roman*, PUF, Paris 1975, p. 210.

٣. أنظر المرجع السابق، ص ٢١٠.

٤. أنظر المرجع السابق، ص ٢١١.

٥. أنظر المرجع السابق، ص ٢١٢.

٦. أنظر المرجع السابق، ص ٢١٥.

الآن نفسه. علاقة القاصّ بالواقع في القديم كانت علاقة أحادية الجانب. بمعنى أنّه كان يفضّل تصوير الواقع بكلّ مقولاته بحثاً عن فهمه، أمّا قاصّ اليوم فبعد أن فهم الواقع بكلّ مقولاته، يحاول أن يقيم مع الواقع جدليّة متعدّدة الجوانب، جدليّة تنطلق من الواقع المعطى الى الواقع المرفوض، بحثاً عن صياغة واقع جديد.<sup>٧</sup>

٥.٢ قد يكون صراع القاصّ اليوم مع الواقع من المشكلات الثانويّة بالنسبة للمشكلات الأساسيّة التي تتجهر في صياغة هذا القاصّ لأشكال جديدة تعبّر عن نمط علاقته الجديدة بالواقع. فقاصّ اليوم يرى مشكلته الأساسيّة في الصياغة، في الكتابة، في الشكل من حيث هو معنى لعدم لا بدّ من كشفه، وبلورته، واضاءته، في ظلّ العالم الذي نعيش فيه، والحياة التي نحيّاها.<sup>٨</sup> من هنا كانت نظرة القاصّ المعاصر الى عالمه الداخلي، والعالم المحيط به سواء بسواء، فهو يبحث عن سرّ بواسطة القصّة، يفتش عن الاحاطة بمكونات هذا السرّ بواسطة القصّة، وبذلك تغدو القصّة التي هي واسطة medium مدخلاً إلى المعرفة، مدخلاً يقودنا بعيداً عن الواقع، ولكن برغبة الساعي الى التقاطة، والاتّصال به من أجل تغييره، وتغيير نظرنا إليه. تقول نتالي ساروت N. Sarraute بعد أن قرأت كتاب بروسست البحث عن الزمن الضائع، أنّها لم تعد تستطيع أن تنظر الى العالم بالنظرة نفسها التي كانت تنظر إليه من قبل. والسبب في نظرها أنّ بروسست كشف مجاهلاً معيّنة في العالم لم نكن نعرفها من قبل وبذلك غيّر رؤيتنا للعالم ولأنفسنا.

٦.٣ ظلّت مشكلة الانسجام مع الواقع أو التمرّد عليه حتى مجيء الألسنيّة محور الصراع في تاريخ القصّة القديم والحديث. أمّا مع الألسنيّة وكشوفاتها اللغويّة فقد تغيّرت نقطة ارتكاز الصراع باتجاه الكتابة القصصيّة. ففي رأي القصاصين المحدثين، وخاصّة أولئك الذين يستوحون الألسنيّة في فهم لغة النصّ القصصي، كلّ تعلّق بالواقع الخارجي هو تعلّق مغلوّط. فواقع

٧. أنظر : M. NADEAU : *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Paris 1953, p. 227-228.

٨. أنظر : R. BARTHES : «Drame, poème, roman», in *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, p. 39.

اللوحة الفنية، أو بالأحرى حقيقتها تكمن في رسمها الدهاني، كما أن واقع القصة يكمن في أشياءها المكتوبة، يكمن في لغتها المكتوبة. ذلك أن الكتابة كالرسم غير قادرة على إعادة إنتاج الواقع برُمته، وكل ادعاء من هذا القبيل هو ادعاء يدلّ عن قصر نظر وإرادة غش. يقول القاصّ آلن روب غرييه A.R. Grillet «ما يهمني هو أن أبني شيئاً من لاشيء، أبني شيئاً يستطيع الوقوف بنفسه دون الاتكال على أي شيء، خارج الأثر، فأنا لا أصف، وإنما أبني»<sup>٩</sup>.

٧.٣ إن كتابة القصة من هذا المنطلق تغدو عملاً اعتباطياً، بمعنى أنها تجسيد بحث، أو إذا شئنا قلنا تجربة فكرية لا تهتمّ بالواقع الخارجي، لأن لا وجود للموضوعية خارج النصّ، وإنما تهتمّ بسيرورة اللغة، بعمل اللغة من خلال النصّ، أملاً بايجاد مفاتيح لغوية تساعدنا على إيجاد مفاتيح العالم<sup>١٠</sup>. من هذا المنطلق يتحوّل انتباهنا التاريخي من إसार الواقع والحقيقة إلى سيرورة النصّ، الى طريقة عمل اللغة في داخله، وبذلك لا ينقلب مفهوم القصة وحسب، وإنما تنقلب الايديولوجية التي قام عليها هذا الفن منذ مئات السنين.

### ٣. القاصّ في علاقته بالقصة والعالم

١.٣ نقرب الآن من القاصّ العربي عامّة، واللبناني خاصّة في محاولة لتبيان نظريته القصصية، عبر هذا الاطار الذي رسمناه. لا يشكّل القاصّ اللبناني تجربة فريدة بذاتها فالدراسات التي أرّخت لهذا الفن تتفق جميعها على أن القاصّ اللبناني، تأثر بالتجربة القصصية العالمية عبر اطلاعه على آثار هذا الفن بفعل التعرّف المباشر أو بواسطة الترجمة.

٢.٣ حدّد سليم البستاني الذي يعتبر رائد القصة اللبنانية معاناته لفعل القصّ بإصلاح المجتمع، وتهذيب الأخلاق، ونقد العادات المستهجنة، وتمجيد العادات السامية من ذلك قوله في قصة الهيام في جنان الشام عام ١٨٧٠ «ولا بدّ من إظهار عيوبنا وعيوب غيرنا لأنفسنا، ولغيرنا بواسطة كتابة

F. GUYON : *Critique du roman*, Gallimard, Paris 1970, p. 35.

٩. أنظر :

J. RICARDOU : *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris 1967, p. 25.

١٠. أنظر :



الروايات، وإظهار ما قبح وحسن بواسطة وصف الافراد الذين نقص آثارهم».

وقوله أيضًا

«وكنت أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما لأنه معلوم أن خبر عدم توفيقهما هو مما يكدر المطالع ويكدرني جدًا. لأنّ الطبع البشري يحملنا على الميل إلى استماع أخبار جيّدة من محبوب وحبيبته، طرحتما أيدي الزمان في ساحة الويل والرزايا وقطع الدهر حبال وصالهما»<sup>١١</sup>.

٣.٣ معاناة البستاني للقصة هي معاناة مشاكلة لأبناء جيله ومجتمعه، فهو يسعى من خلال فعل القصّ إلى تحقيق غاية اجتماعيّة. هي الاصلاح، والتهديب. إصلاح الواقع الفاسد، وتهذيبه. أمّا فنيّة القصة من حيث هي نوع أدبي يرتبط بالواقع ويتخطاه في الآن نفسه، فلم تكن من هواجس البستاني.

٤.٣ أما الرائد الثاني من رواد القصة فهو جبران. يقول في الأجنحة المكسورة (١٩١٣) «ليس في الكتاب أي اختيار واحد كان اختياري أنا. وليس فيه شخصيّة واحدة درستها بناءً على نموذج، ولا حادثة واحدة أخذتها من الحياة الواقعيّة. إنّ المؤلّفين غالبًا ما يصوغون قصصًا بناءً على اختياراتهم، لكنني أنا لم أفضل ذلك. وإنّ الشخصيّات والحوادث هي من خلقي أنا، لأنني أعتقد أنّه ينبغي على الكتاب أن يكون شيئًا جديدًا أن يكون إضافة للحياة» ويقول جبران في مكان آخر عن علاقته بالأثر الفنّي بأنّها «علاقة حبّ بين الفنّان والقارئ». ويكتب سنة ١٩١٩ رسالة لأميل زيدان صاحب مجلّة الهلال يقول له فيها :

«إنّ الحكايات أو الروايات هي التي سبّبت الانقلابات الاجتماعيّة والسياسيّة في أوروبا وأميركا. وعندي أنّه يجب علينا إبقاء هذا الميل وهو وضعي في الشرقيّين لأنّه أفضل وسيلة لابرار الغريزة الفنّيّة... فالحياة القوميّة لا ولن تصير ذات شأن إلّا بواسطة الاختلاق الفنّي، وليس هناك أدعى للاختلاق الفنّي من الحكاية»<sup>١٢</sup>.

١١. محمّد يوسف نجيم، القصة في الأدب العربي الحديث. ١٨٧٠ - ١٩٠٤ ط ٣، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ٥٣.

١٢. جرجي زيدان، تاريخ اللغة العربيّة، دار الثقافة، ج ٤، بيروت، ص ١١٥.

٥.٣ إنَّ معاناة جبران في كتابة القصة تختلف عن أعلام الجيل الذين سبقوه في هذا المجال، فالقصة في عُرفه كشف عن مكنونات النفس البشرية، ودعوة للتمرد على الواقع الاجتماعي، وخلق للحياة وتجديد. لا شك أن آراء جبران تلتقي في هذا المجال مع آراء كبار القصاصين العالمين الذين قدّمنا لمحّة عن تصوّراتهم القصصية، أضف إلى ذلك أن جبران الذي يعتبر نفسه خالق أشكال «أنا لست مفكراً أنا خالق أشكال»<sup>١٣</sup> (١٩١٦) يتماشى مع أحدث المفاهيم الألسنية في معمارية القصة، التي ترى في الأثر الأدبي عملاً يأخذ نفسه من الواقع. لكنّه مستقلّ عنه في الوقت نفسه. ويتشكّل من اللغة، لكنّه مستقلّ عنها أيضاً في الوقت نفسه.

٦.٣ يبرز توفيق يوسف عوّاد من بين القصاصين اللبنانيين الأكثر قرباً من مفهوم القصة بشكلها الحديث والأكثر مداومة على خوض غمار هذا الفنّ. فهو بدأ قصاصاً ومازال لصيقاً بهذا الفنّ. وتلتقي تجربة عوّاد في مجال الفنّ القصصي، أو نظرية القصة بكبار القصاصين الذين كانوا يتعاملون مع الواقع تعامل المصوّر والترجمان. يقول في الصبيّ الأعرج

«فتحت عينيّ على أشياء جميلة هنا وقبيحة هناك، فأردت وصف هذه الأشياء فلم أجد وسيلة إلى ذلك خيراً من القصة».

ويقول في مكان آخر من الكتاب المذكور

«وقد انتهى الأدب العالمي إلى القصة في كيانها الحاضر بعد تطوّرات استمرت عصوراً فلبست مع كلّ عصر زياً حتى كان هذا العصر. فإذا هي تحاول أن تضمّ ألوان الحياة كلّها، وتكون ترجماناً لجيل بما في رأسه من أفكار، وفي قلبه من أشواق وآلام، وفي محيطه من أخلاق وتقاليده... هي بعبارة واحدة مرآة الحياة بكلّ ما في الحياة»<sup>١٤</sup>.

٧.٣ إنَّ مفهوم عوّاد للكتابة القصصية مازال — على الأقلّ — في الرغيف أسير الواقعية بكلّ تشعّباتها، فهو يقوم على اعتبار القصة وصفاً للواقع وترجماناً له. بعبارة أخرى إذا استفسرنا عبارته «القصة مرآة الحياة» لوجدنا أن غائيّة الرواية عنده تظلّ بعيدة عن التصرّو المعاصر للعمل الأدبي الذي يذهب

١٣. توفيق صايغ، أضواء جديدة على جبران، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٦، ص ٢٢١.

١٤. توفيق عوّاد، الصبيّ الأعرج، مكتبة لبنان، ط ١١، بيروت ١٩٨٠، ص ٧ - ٨.

إلى القول إنّ العمل الأدبي ليس وثيقة «اجتماعية أو تاريخية، وليس موعظة بلاغية وليس كشفاً دينياً، وليس تأملاً فلسفياً، إنّ الفنّ «وهم» و«خيال»، والعالم فيه يتغيّر من خلال اللغة واللون والصوت. إنّ بكلمة مختصرة تنظيم بنياني».

٨.٣ لكنّ مفهوم عوّاد للكتابة القصصية لا يقف عند هذه الحدود لحسن الحظ، لأنّنا نراه يتمثل قواعد الحداثة بحدس الفنّان المبدع، يقول في الصبي الأعرج

«فالقصة إذاً هي اليوم، ونستطيع أن نقول ذلك بلا حرج، المظهر الأكمل للأدب، لأنّها وإنّ كانت نوعاً من أنواعه فهي تستوعب غرض كل الأنواع. تضمّ التمثيل، وتضمّ الملحمة، وتضمّ الترسّل، وتضمّ الشعر، إلى حدّ بل هي تمدّ ذراعيها فتتناول بهما موضوعات هي في الأصل من غير الأدب كالتاريخ والفلسفة والاجتماع والعلوم»<sup>١٥</sup>.

إنّ ذوبان الأنواع الأدبية في نوع أدبي واحد يعتبر نقطة أساسية في الأدب الحديث، استشرّف وقوعها عوّاد في أواخر الثلاثينات، ومارسها من دون خوف أو خجل، وقد سجّل بذلك ريادته لهذه النزعة الأدبية.

٩.٣ يقف سهيل ادريس في مطلع الخمسينات كعلامة فارقة في تاريخ القصة اللبنانية. علامة تدلّ على مرحلة من النضج الفني على صعيد التنظير والممارسة. يقول ادريس :

«العلامة الأساسية للعمل الفني الروائي بالواقع الاجتماعي هي علامة جدلية، وباعتبارها كذلك فإنّ البطل الروائي يقف بين ما هو واقع وبين ما يطمح إليه من تغيير هذا الواقع. وحضور الصراع المحوري في رواياتي الثلاث يعني أنّي أعني وعياً تاماً طبيعة العلاقة بين الفنّ والواقع اللذين يتبادلان التأثير والتأثير، وأعتقد أنّي وظّفت هذه الروايات (الحي اللاتيني ١٩٥٣، الخندق الغميق ١٩٥٨، أصابعنا التي تشرق ١٩٦٢) لطرح قضايا اجتماعية عامّة، ولو كانت تتخذ اللهجة الذاتية»<sup>١٦</sup>.

مع ادريس بدأت مهمّات الكتابة القصصية في توجّدها الحديث تظهر

١٥. المرجع نفسه، ص ١٣.

١٦. مجلة الطريق، العدد الثالث والرابع، بيروت ١٩٨١، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

بشكل واضح. فعلاقة الفنّان بالواقع الاجتماعي تقوم على تقبّل الواقع في الوقت نفسه الذي يرفضه فيه بحثاً عن الأمل في التغيير. ذلك أنّ وظيفة القصة بالنسبة للفنّان هي في قدرتها على طرح صراع الأنا في المجتمع بغية الوصول الى الآخر بقصد تغييره.

«ولكن إذا استطعت أن أوظّف تجربتي الخاصّة لأصوّر هومًا عامّة كما يقول الكثيرون، فقد تكون مزيّة أن يتمكن أحدنا من خلق شفافيّة تستطيع أن تعبر بالملتقى من برزخ الأنا الى محيط الآخر والآخرين»<sup>١٧</sup>.

١٠.٣ مع يوسف حبشي الأشقر نصل الى قلب الحداثة في الكتابة القصصيّة المعاصرة، فالروائي الكبير حسب قوله

«راء يخلق، وكلّ رؤية تفترض نظامًا، وكلّ خلق يفترض سياسة، وكلاهما غير ممكن دون موقفٍ فكريّ فلسفيّ حقيقي. (...) الرؤيا والخلق عند الروائي هما دائماً مختلفان عن العالم، وإلا لما نسخ الروائي عالمًا يعرفه. وهذه الرؤيا الخاصّة لابدّ أن تكون في خلقها مسوغةً للعالم الجديد المخلوق أو للعالم القديم الموشى به، أو المطلوب تدميره»<sup>١٨</sup>.

لم تعد الكتابة القصصيّة مع يوسف حبشي الأشقر حرفة يتقنها صاحبها ويوظّفها في خدمة أغراض اجتماعيّة أو سياسيّة. لم تعد فعل شهادة على الواقع سيّما كان أم جيّدًا بل صارت فعل خلق وإبداع صارت عالمًا من الوهم والتخيّل قائمًا بذاته. والكتابة عن هذا العالم لم تعد كتابة نقلية، وصفية تصويريّة بل صارت تشكيلاً جديداً، صارت كوناً جديداً.

١٧. أنظر المرجع نفسه، ص ٢٦٣.

١٨. أنظر المرجع نفسه، ص ٢٦٤ - ٢٦٥.

## مفهوم القصة عند يوسف حبشي الأشقر

يتحدّد مفهوم القصة عند يوسف حبشي الأشقر في قصّته لا تنبت جذور  
في السماء من خلال الأشكال التالية :

### ١. القيم

١.١ إذا كانت القصة التاريخية قامت على قيم الوفاء والكرم، والشجاعة،  
والقصة الرومانسية على قيم المغامرة، والحب، والتضحية، والقصة النفسية على  
قيم الطيبين والأشرار، والقصة الاجتماعية على قيم الدفاع عن الحقوق  
المهدورة<sup>١</sup>، فإنّ القصة عند الأشقر لم تحفل بأي اتجاه من هذه  
الاتجاهات، أو تأبه له.

٢.١ إنّ قيم الأشقر في لا تنبت جذور في السماء تتجلى في أناس قيمهم  
غير محدّدة فلسفياً أو إجتماعياً، أو أخلاقياً، وإنّما هي على طريق التحديد بين  
الشك بما هو كائن، والأمل بما سيكون، على طريق التحديد بين ما هو متفق  
عليه حول الله، والحب، والحزب، والمال، وبين ما يمكن أن يكون الحب،  
والحزب والله والمال، من خلال الكتابة الفنيّة.

٣.١ إنّ هذا القاصّ الذي اعتبره من جنس جديد بين قصّاصينا يبحث  
عن مفاهيم جديدة لقيم قديمة، وهو في بحثه يضعنا في متاهات البحث عن  
إيمان جديد، عن مطلق جديد، عبر كتابة تصنع قيمها من خلال صناعتها  
لنفسها.

١. علي نجيب عطوي، تطوّر فنّ القصة اللبنانية العربيّة بعد الحرب العالميّة الثانية، دار الآفاق الجديدة، بيروت  
١٩٨٢، ص ٦٦ وما بعد.

## ٢. الحكاية

١.٢ إذا كانت القصة — عُرفاً — هي حكاية في زمن ما، يرويها الكاتب على طريقته. وإذا كانت الحكاية عبارة عن قصّ حوادث مرتبة زمنياً ومكانياً. وإذا كانت الحكاية تروي نثراً وجهاً من وجوه النشاط والحركة في حياة الانسان. فخير لها كما يقول أحدهم أن تقصّ قصةً عن الانسان العادي كما تجري حياته في عالم الواقع المتكرّر كل يوم، إلّا أن عنصر الخيال يعمل فيها عمله.

٢.٢ إذا كان هذا هو مفهوم الحكاية في القصة الكلاسيكية فكيف هو عند يوسف حبشي الأشقر في قصّته لا تنبت جذورٌ في السماء.

٣.٢ إنّ الأشقر ككلّ القصّاصين المحدثين ليس لديه هاجس الحكاية المتسلسلة زمنياً، والموضوعة مكانياً، فهو لا يهتمّ بالتفاصيل الحقيقية، والاشارات الاخبارية التي تضيء الأشياء والأشخاص، وتفسّر المعاني والأحداث. إنّ الأشقر يتنازل ببساطة عن رواية قصة محدّدة، ليروي قصصاً متعدّدة. لذلك تكثر أبطاله وبطلاته. فاسكندر يعاشر مارت، ويهوى مها، ويشعر بالراحة عند ميرا. وأنسي يحب مونا. وله علاقة بميرا. واسكندر يشتهي ميرا. وأنسي يحاول مع مارت. ومارت تحاول مع برنار. والكلّ يحاولون مع بعضهم بعضاً.

٤.٢ هذه الجوقة من الأشخاص الأبطال، تجعل من العقدة في لا تنبت جذورٌ في السماء تسير في اتجاهين. فهي تارة تنحل وتختفي في سيل من الكلمات المتقاطعة، المتوثبة، المتوالدة، وطوراً تنساب في مجاري غير متوقّعة، في مسالك غير معهودة، لكن في كلتا الحالتين يشعر القارئ أن شيئاً ما ينقص، أو يزيد عن المطلوب، للامساك بسير الأحداث، والامساك بمصير الأشخاص.

٥.٢ إنّ تطوّر مصير البطل من خلال البداية والعقدة والحلّ لا يهم كثيراً يوسف حبشي الأشقر فالبطل عنده حالة، أو قل مجموع حالات، والبطل عنده موقف أو قل مجموعة مواقف. وهو أخيراً ما تنتظر، وما لا تنتظر، ما تتوقّع وما لا تتوقّع. إنّ ما يهم الأشقر كما قلنا ليس مصير البطل، أو الأبطال، وإنما هو مصير الكتابة، ومصير الكتابة القصصية «ككلّ فني

متخيل». من هنا عجز القارئ عن إيجاد اللحمة المنطقية التي تجمع الأبطال والحوادث، من هنا عجز القارئ عن تلخيص الحكاية، وإعادة كتابتها تبعاً لعاداته الثقافية في الرؤية، والفهم، والادراك، والتأمل، والتشابه بين أنا القارئ وأنت القاص.

٦.٢ كي نتبين هذه المسائل نقرأ نصاً من طواحين بيروت لتوفيق يوسف عواد، وآخر للأشقر من لا تثبت جذور في السماء. يقول عواد :

«كذبت ماري على تيممة.

لم تنتظر ماري موافقة تيممة لكي تخبر أكرم الجردي. ماري في الواقع، لا تريد أن تخبر تيممة. فالحامي نادم على ما فرط منه وزاد.

— تيممة تصوّر ممتازة. ولكنها ليست لي ولا أنا لها. وقطع الحديث. ترى لماذا قطع الحديث؟ ممتازة! ممتازة!

متى كان الرجال يقولون إذا أحبوا «ممتازة» عن امرأة يحبونها؟ كانت ماري تفكر في ذلك وهي في طريقها الى المستشفى، وقد مضى فيه على الأستاذ الجردي أكثر من أسبوعين. ولم يعد إلى الموضوع. لأنه اطلع، يا ترى على علاقة تيممة برمزي رعد؟ — أتشمت!

— وغضبت ماري للخاطر اللئيم كيف خطر لها.

طواحين بيروت، ص ١٥١.

ويقول الأشقر :

«فجأة رأى الأفراس الحمر تركض وحدها مع كرسيّ الحوذي، والحوذي على الكرسيّ وهم مصلبون في عربة تمشي وحدها، بلا خيل، بلا حوذي، ولا قائد، ورأى هاوية تنفتح على مترين أمامهم، فقفز من الباب عرقان خائف، تعبان، وفتح عينيه على عتمة في الغرفة، رهيبة. بعد سنوات : عربة يوسف، بعد سنوات : القيد والعدالة والأرملة ولوحة العاشقين والغربة في فندق.»

لا تثبت جذور في السماء، ص ١٩٩.

٧.٢ إن السمات البارزة لمقطع عواد أنه يلخص انطلاقاً من قانون الذاكرة جملة أحداث وقعت في زمان ومكان معينين. أمّا عند الأشقر فذاكرة

القصّ التي تنقل الخبر والحدث وتعرّف بالشخص، وتحدّد الزمان والمكان، فهي ذاكرة مشتّتة. عند الأشقر جَمْع من الكلام، لا من الأشخاص، يتراكم، يلهث يلهث مفتشاً عن قانون لحكاية جديدة، عن راوٍ جديد، وأشخاص جدد.

### ٣. الواقع

١.٣ إنّ المقارنة في لا تثبت جذور في السماء بين المقروء والمنظور<sup>٢</sup> لا تستقيم حدودها على مرأى العين ومرمى السمع. فالنصّ المقروء الذي يفترض فيه أن يُمرأى الواقع، ويمثله عبر الكلمات، هو من معدن مغاير لمعدن الواقع. معدن النصّ القصصي عند الأشقر مصنوع من الرغبة في الوصول الى المستحيل، عبر ذاتيّة قصصية فيها المهموس، والموسوس، فيها الواعي واللاواعي، فيها العبث والايمان، المطلق والنسبي، فيها أصقاع لم يفتحها إلا القصاصون الفلاسفة، والشعراء القصاصون.

٢.٣ نقرأ :

«اليوم، كالرجل سيدخل من هذا الباب، وأتمناه، ولن يكون لي. عمره كلّه كان كالطفل يدخل، وكالرجل يخرج. كيف تراه يخرج اليوم؟ سأراه يدخل الآن، سأنظر إليه يجلس. سأراقب عينيه وشفتيه ووجهه ويديه، وأرى في تعبيرها كلّها، في تصرفها كلّها، انتعاش الحلم، بيعته بثياب أعرفها. الحلم الذي كالاتفاضة، والذي لا دخل لي أنا فيه.»

لا تثبت جذور في السماء، ص ١٦٤.

### ٤. التلاحم

١.٤ إنّ السمة التي تفاجيء الذين يقرأون القصّة الحديثة والأشقر بنوع خاصّ هو قلة احترام المبدأ الأساسي الذي قامت عليه القصّة الكلاسيكية في الشرق والغرب. نعني مبدأ عدم التناقض non contradiction. نحن ننتظر من القصّة عامّة أن تكون الحكاية فيها منطقية مع نفسها، أن تكون منطقية في نماذج أشخاصها، وتسلسل أحداثها، أن تكون منطقية في تتابع زمنها،

٢. أنظر كتابنا : الألسنة والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩، ص ٨٤.



وتوارد أمكنتها، أن تكون منطقية في الصورة التي تعطيها عن الأشياء والعالم. لكن في قصة الأشقر لا تنبت جذور في السماء لا شيء من ذلك. لأن قصته لا تأخذ مبدأ التطابق مع المحتمل والحقيقي le vraisemblable في عالم الواقع، الذي يقوم على عدم القبول بخيانة الصديق، وخيانة المرأة، وعدم القبول بالولد العاق، والفتاة المستهتر، وعدم القبول بالنوم نهاراً، والسهر ليلاً، وعدم القبول بجذور تنبت في السماء. أمّا مع الأشقر فالمقبول عُرفاً مرفوض، والمرفوض عُرفاً مقبول. لأن نمطاً جديداً من العلاقات الانسانية يأخذ بالتشكّل عبرها حسّ الكتابة الذي يستحوذ عليه من خلال فضّ بكارة المحرم، والمنبوذ، والملعون، والمدهش، والغريب.

٢.٤ ممّا لا شكّ فيه أنّ قارئ الأشقر لا يستطيع أن يستسلم الى عاداته النفسية والاجتماعية والثقافية، فيرى الأشياء في قصته كما كان يراها ويسمعها، كما كان يتذوقها ويشمّها في القصة الكلاسيكية. عليه أن يغيّر عاداته في كل ذلك ويتحوّل من قارئ الى كاتب يشارك الأشقر في عملية الكتابة من حيث هي بحث وفعل. يشارك الأشقر في اكتشاف المجهل الجديدة التي يفتتحها. مجاهل تغيّر رؤيتنا للعالم وتغيّر رؤيتنا لأنفسنا في الآن نفسه. يقول الأشقر :

«مع أنّي أعرف أنّ التردّد مصدر القلق، وأنّ الأشياء ليست ملكنا إلّا بقدر ما نهبا ما هو لنا، أو مما هو لنا، أدفع إلى النظر إليها بعيني طفل لم يلعب، وشابّ لم يله، ورجل لم ينضج، وأمضي مأخوذاً لأحق حلمي بها وعنيداً أحاول استنفادها ومتى أعطيت لي هربت من تحقيقها، وتركتها كالجسد الشهوي الذي حرّكته ولم أعطه اللذة، وكالجرم يحوم في مكان جريمته، أدور حولها لأتذوّقها، إذا تذوّقتها، باردة، فاسدة، مفسودة آسنة.»

لا تنبت جذور في السماء، ص ٢٠٠.

## ٥. السرد

١.٥ إذا كان السرد في حدّه الوصفي<sup>٣</sup>، في القصص الكلاسيكية هو أسلوب إنشائي تصنيفي يتناول ذكر الأشياء والأشخاص والأمكنة في مظهرها الحسّي، فيقلّدّمها للعين بشكل سهل ومفهوم. فإنّ السرد في لا تنبت جذور

٣. سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت ١٩٨٥، ص ١٠٦ وما بعد.

في السماء انتقل من التصنيف الى التعبير، بمعنى أنه صار يتناول وقع الشيء، والاحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه أي القارئ<sup>٤</sup>.

٢.٥ إن السرد الوصفي عند الأشقر هو الوسيلة الفنية بامتياز، فهو الحدث، وهو الشخص، وهو الحوار، وهو المقدمة والعقدة والحل. هو الزمان والمكان. هو التدايعات الفكرية المجردة، وهو التأملات الحسية المجردة. هو هذه اللغة التي تتقدم دون مقدمات، وتسير دون توقعات، وتتوقف دون نهايات. ذلك أن هذا القاصّ اللبناني يخلط بلغة شعرية قائمة على الوهم والتخيّل والتداعي، معاناة الكتابة بمعاناة الحياة، فتغدو الكتابة معه مشكلاً، تغدو حياة.

يقول الأشقر :

«تلك الليلة وما قبلها لم يكن اسكندر يحيا، كان انتهى كل شيء بينه وبين مها. رآته يتسم، لكنه لا يتسم لها ولا يتسم لنفسه، يتسم هكذا، كالطفل يتسم لخيال، لحلم، لأي شيء. أحسّت أنه لا يعرف أن يتسم، لا يقصد أن يتسم. لأول مرة رأت ابتسامة تتورّد على شفّتين كما تنبت الزهرة من شق الصخر. لأول مرة رأت ابتسامة طفل على شفّتي رجل.»  
لا تنبت جذور في السماء، ص ٢١٠.

٣.٥ مفهوم الكتابة القصصية هنا مع الأشقر صار فعل خلق وإبداع، رؤيا وتصوّر، صار كوناً جديداً، بينما كان عند غيره تعبيراً عن واقع، وتصويراً لشخص وحدث. مفهوم الكتابة هنا مع الأشقر صار بحثاً عن مطلق، وبحث في المطلق الذي يدور حول الله والانسان والعالم.

٤.٥ إن مفهوم الكتابة مع الأشقر يغدو في التحليل الأخير شهادة على أن الكاتب الكبير هو الذي يعرف كيف يجعل من جسده صفحات تُكتب عليها الكلمات، وهو الذي يعرف كيف يجعل من كلماته صفحات يكتب عليها الجسد تقاسيمه.

Ch. HAROCHE : *Les langages du roman*, Les éditeurs français réunis, Paris 1976, p. 145. ٤

## مغامرة الكتابة عند الياس الديري

«أنا أكتب الرواية لأقول أشياء مختلفة ولكن غير  
مرئية. أكتب وجعاً يتوهج دائراً بالعذابات  
والكوارث وومضات الفرح والحب، ولمزيد من  
الايضاح أقول واثقاً أنّ الروائي إنما يكتب ليخرج  
الآخرين من داخله ويدفعهم حبراً على الورق،  
ليتحرروا منه وليتحرّر منهم.»

الياس الديري

### ١. مقدّمة

لا يُظنّ أنّي سأحاول مناقشة هذا القول أو التوقّف عند تفاصيله. فالنقد  
الحديث في بعده الألسني قلّما يتوقّف عند «اللماذا» التي تدفع الكاتب الفنّان  
الى الكتابة، ذلك أنّ هذا الأمر لا يدخل في صلب المشكلات التي تطرحها  
الكتابة من حيث هي فعل إنتاج، وليس فعل تعبير، من حيث هي حركة  
تفكيك وإعادة بناء في الآن نفسه.

### ٢. الكتابة الحديثة

١.٢ إنّ السؤال الذي نراه مليحاً داخل حركة النقد الحديث هو «الكيف»  
وليس «اللماذا». هو كيف تندرج الكلمات في نظام كتابي فتختار لها ومن  
باب التبسيط تارةً حقل الشعر، وطوراً حقل النثر. هو كيف تغدو الكلمات

• النهار، بيروت ٢٤ آذار ١٩٨٣.

تحت ريشة القاصّ أو الشاعر عالماً من المرامي والأبعاد والمعاني، تأخذ من الواقع وتستقل عنه في الآن نفسه، وتتشكل من اللغة وتستقل عنها في الوقت ذاته.

٢.٢ إنَّ القاصّ والشاعر يعلمان اليوم تماماً، أنَّهما يشغلان بالكلمات وليس بالأشياء، ويعرفان أنَّهما بخلقهما لعوالم متعدّدة الاتجاهات عن الانسان والله والعالم والطبيعة، لا يستطيعان عمليّة الخلق هذه إلّا بالخروج على هذه العناصر من أجل إعادة هندستها تبعاً لقوانين مختلفة عن القوانين الخاصّة بها.

٣.٢ كما أنَّ القصّة والنصّ الشعري في تجليّاتهما الأكثر حداثة لا يهدفان كما هو معروف الى التعبير عن الواقع الخارجي من جهة، والتجارب الداخليّة من جهة أخرى، وإنّما يهدفان الى الكشف عن قدرات الكتابة من حيث هي عمل مضمّن في اللغة وحولها. من حيث هي الذات والموضوع في كل عمل إبداعي.

٤.٢ يجب أن ندرك أنَّ الكتابة الحديثة تسعى لابتداع عالم مماثل، وليس مشابهاً للعالم المنظور، أو على الأقلّ للعالم المعيش. من هنا تبدو المشكلات المتعلّقة بالواقع وتمثيله هامشيّة، فالقصّة اليوم كالشعر والمسرح ترتدّ على نفسها وتتمحور حول ذاتها في حركة استكشاف للامكانيات التي توفرّها لها اللغة من حيث هي منظومة من الاشارات.

### ٣. عالم القصّة

١.٣ في حركة زمنيّة قوامها الآن وقبله، وبلقطة مكانيّة قوامها هنا وهناك، يشيّد الياس الديري عالم قصّة عودة الذئب الى العرتوق. يشيّد عبر برهات زمنيّة، ومحطّات مكانيّة، وغير أشخاص يعيشون هذه البرهات، وتلك المحطّات في دواخلهم النفسيّة. إنَّ مهران الكوراني الذي يتمركز فعل القص حول ذاته، ويشتل بقيّة الاشخاص في دائرة أفعاله، وإحساسه، وأقواله، يبدو ككابوس لمن يتابع مغامراته، إذ الياس الديري الذي اختلق هذا البطل لقصّته، أراد أن يوهنا أن الفشل كالاتصار يرغب ويرهب، يحبي ويميت، يقزّر النفس، ويبعث على تفاؤلها. إنَّ أبطال الديري أو لأقلّ أشخاصه تثير الازعاج بقدر ما هي تعيش في فراغ ناجم عن عدم الاستقرار،

وعدم الانتماء. فهي هشة وسريعة العطب، وهي فاشلة في حبها وصدقها وإيمانها. وتثير الإعجاب بقدر ما هي بريئة وصافية وضعيفة. إنها المتعددة الجوانب، والتي نلقاها في ذواتنا كلما امتحنا في موقف، أو أخضعنا لتجربة.

#### ٤. الأشخاص

١.٤ لقد أخرج الديرى أشخاصه من مفهوم النمذجة حيث البخيل يظل بخيلاً، والكريم كريماً، والصالح صالحاً، والشرير شريراً. مفهوم تعودنا عليه في القصص الكلاسيكية العربية والغربية على حد سواء، وبذلك حقق نقلة في تحديث الفن القصصي، عبر تمرسه بسير أغوار النفس الانسانية، حيث لا مجال للآلهة على حدة، والشياطين على حدة، وإنما لكليهما معاً.

٢.٤ كما أن الديرى في رسمه لأشخاص قصته تعاطي معهم عن قرب، جردهم من كل أقنعتهم، وصفاهم من كل شوائبهم، ونقاهم من كل ظل جسدي، يمكن أن يتمظهروا فيه، وبذلك جعلهم حالات نفسية، تقرب أحياناً من حافة المرض. جعلهم أطياً لا تتجلى عبر مظاهر جسدية، وإنما عبر انفعالات وإحاسيس ومشاعر، عبر تصورات، وإيماءات وأقوال، حتى أنك كلما حاولت أن تقبض بيدك على هذا الشخص أو ذاك لتسغفه، أو تهزه، لتردعه أو تشيه هرب منك لأن وجوده نفساني وليس جسمانياً. عجيب أمر هذا القاص الذي لا يرى الجسد ككيان محسوس بالشعر واللحم والدم بالحركة والموقف، بالعينين والفم، بالشهوة واللغة تفوران على تقاسيم الجسد.

٣.٤ إن الأشخاص الذين بناهم الديرى من كلمات وصنعهم من ورق الكتابة يعيشون معلقين بين السماء والأرض لوحدهم، ولقساوة هذه الوحدة. فبعد أن طلقوا ربّ فهيدة لجأوا إلى أرباب الأرض فجربوا الحب، وجربوا الحزب، وجربوا الصداقة، وجربوا العائلة، ففشلوا وكان فشلهم عظيماً. وطعم الفشل يتصاعد من أوراق هذا القاص اللبناني ممزوجاً بعلم الوحدة. فمهران يعود من حبيّن خائباً، وأسبلاً ترتدّ إلى عالمها، ووفيقه تترك نوار لوحده. ومالك يترك انجيليك تعود إلى بول.

٤.٤ يبدو للقارئ أحياناً لدى مراجعته لهندسة القصة من حيث بناؤها السطحي والعمقي أن أشخاص الديرى تحمل تاريخها وجغرافيتها على ظهرها

كابوساً يرمي ويهلك. وكأنّ الديري بتحريكه هؤلاء الأشخاص على صفحات الكتاب يتركهم يواجهون مصيرهم (نا) وحدهم عبر زمنيّين. واحد يمتدّ من الحاضر (باريس) الى الماضي (العراق). وآخر يصعد من الماضي الى الحاضر، ثمّ يتنامى في اتجاه المستقبل. لكنّ اتجاه الزمن بين الحاضر والماضي من جهة، والحاضر والمستقبل من جهة أخرى لايسير على وتيرة واحدة، ذلك أنّ الديري القاصّ يلعب في اتجاهات الزمن وتحوّلاته. فيدخل تارةً المستقبل في الماضي، وطوراً يُدخل الماضي في المستقبل، ومرةً ثالثة يُدخل الأزمنة الثلاثة بعضها في بعض.

## ٥. لعبة الأزمنة

١.٥ لعبة الأزمنة عند الديري تضع عمله، وأقولها بكلّ ثقة في مصاف الأعمال الأكثر حداثة. إنّهُ يعمل من خلال تلاعبه بالأنساق الزمنية بين الحاضر والماضي والمستقبل على خلق نوع من التآزم الدرامي يتلازم مع درامية الأشخاص المشلّعين بين «الآن» و «الما قبل» و «الما بعد»، ويتماشى مع صنعة التشويق التي يرتاح لها القارىء، وذلك بالتركيز على شعور لم ينته بعد، لكنه ابتداءً جزئياً، أو بالتركيز على شعور استوفى حضوره، لكنّه محاط بالألغاز، أو بالتركيز على مسعى شعوري يتّجه نحو التنفيذ.

٢.٥ إنّ استرجاع الماضي، أو بالأحرى تذكّره يكثر ويتعدّد في «عرتوق» الديري، مؤلّفاً نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط حاضراً مهراً الكوراني بماضيه، وتفسّره وتعلّله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه. هذا الماضي الذي تكتب أحداثه السابقة للنقطة التي تروى فيها القصة الآن ينصبّ إجمالاً ويتركّز على «أنا» الراوي - الكاتب. أنا تبرز في حضورها الفنّي على الأقلّ فرديةً في معاناتها للمشاكل الاجتماعية والسياسية. فرديةً في تصوّراتها وأحلامها واقتناعاتها.

## ٦. الرؤيا القصصية

١.٦ والديري إضافة الى امتلاكه لعبة الأزمنة في القصة (وهذا يندر عند القصّاصين اللبنانيين) يمتلك في الآن نفسه رؤيا قصصية متقدّمة في مجال التعبير

الروائي، التي يقيمها الديري القاص مع أشخاص قصّته من حيث العرض والتمثيل، ومن حيث استعماله بعض التقنيّات الكلاميّة التي يتواصل عبرها مع قرائه.

٢.٦ فالراوي الذي يبدأ عودة الذئب الى العرتوق بصيغة الغائب لا يلبث أن يتناوب القصّ مع الراوي الحاضر، لكنّ في كلتا الحالتين «أنا» الكاتب تتصدّر الكلام وترتبط به. هذه الأنا التي توهم أنّها واقعيّة لاتلبث أن تزول دعائمها عندما نجد أنّها صيغة أدبيّة جماليّة توهم أنّ «أنا» الكاتب الديري هي أنا بطل القصّة، لكن فعليّاً ليست كذلك، لأنّ الفاصل بين الاثنين، فاصل كبير يتأكّد هنا من تعدّد الرواة. فأنا الراوي المتكلّم تغدو أحياناً هو الراوي الغائب، وأنت الراوي المخاطب. هذه التعدّدية في الرواة تكشف في التحليل الأخير لقصّة الديري نوعاً من الجدليّة بين القاصّ وقصصه عبر راوٍ أو أكثر، وتقضي على الوهم القائل في تاريخ الأدب بأنّ الأثر الفنّي هو إسقاط لنفسيّة الكاتب، وانعكاس لمجتمعه وزمانه.

٣.٦ أخيراً لاتستطيع وأنت تقرأ الديري قراءة صحافيّة إلا أن تتذكّر أنّ الكتابة القصصيّة اليوم هي مغامرة في الكتابة أكثر مما هي كتابة عن مغامرة. وإنّ الديري — والحقيقة تقال — مغامر في مجاهر الكتابة أكثر ممّا هو كاتب مغامرات.





## دراسة سيميولوجية قصيدة المواكب لجبران خليل جبران

### ١. اعتبارات أولية

يسعى هذا البحث الى تحقيق غرضين. الأول متابعة تطوير منهج ألسني كنت قد بدأته في كتابي «الألسنية والنقد الأدبي»<sup>١</sup>، والثاني الكشف عن بعض السمات المميّزة لعالم المعنى عند جبران كما يتشكّل في قصيدة «المواكب»<sup>٢</sup>.

ومع أنّ هذا البحث لا يطمح الى تقديم صورة نهائية لعالم المعنى في كليته عند جبران، فإنّه يساعد في منطلقاته المنهجية، وفي ممارساته الكتابية الى تقريب هذا العالم من الفهم، والى فضّ بعض إشكالاته التاريخية والايديولوجية.

ينطلق هذا البحث في اقترابه من نصّ «المواكب»، من الاعتبارات الألسنية التالية :

١.١ ما نستطيع معرفته من المعنى، هو شكل وليس مادّة<sup>٣</sup>. هذا الاعتبار الذي أطرح يقف في الجهة المقابلة لجميع الاعتبارات السابقة في معالجة المعنى، فالمعروف تقليدياً، أنّ الدراسات الأدبية والنقدية، توجد شيئاً من التعارض بين اللفظ والمعنى، أو بالأحرى بين الشكل والمضمون<sup>٤</sup>.

١. الفكر العربي المعاصر، العددان ١٨ / ١٩، بيروت شباط / آذار ١٩٨٢، ص ١٧٦ - ١٨١.

٢. الألسنية والنقد الأدبي، للمؤلف، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٧٩.

٣. راجع المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العريية، مكتبة صادر، بيروت ١٩٥٥.

٤. انظر : Anne HENAUT: *Les enjeux de la Sémiotique*, PUF, Paris 1979, p. 21.

٥. تستعمل كلمة المعنى في الكتابات العربية القديمة استعمالات متعدّدة هي على التقريب : ١. الغرض الذي يقصد إليه المتكلّم ٢. الفكرة النثرية العامة، المتخلّفة في شرح القصيدة أو نثرها ٣. الأفكار =

فالمعنى في نظر هذه الدراسات هو الجوهري، بينما الشكل هو الحادث، هو الكيفي، هو القابل للتغيير من لغة إلى أخرى. بكلمة أخرى، إنَّ ما كانت تطرحه هذه الدراسات هو أنَّ الشكل اللغوي (اللفظ) وعاء يسكب فيه المضمون (المعنى) وبالتالي فلا ضير إنَّ تغيّر الشكل، أيّ اللفظ (الترجمة) لأنَّ المعنى سيظلّ هو إيّاه<sup>٥</sup>.

٢.١ إنَّ التلاعب بالمعنى، عبر نقله من لفظ إلى آخر، من لغة إلى أخرى، يفرض فيما يفرض أنَّ كلَّ المجتمعات اللغويّة لها الطريقة نفسها في رؤية الكون ووصفه. والواقع أنَّ التجارب برهنت أنَّ رؤية العالم الطبيعي، ووصفه يتمّان عبر تقسيمات مفهوميّة، تختلف من مجتمع لغويّ إلى مجتمع آخر، باختلاف خصوصيّة العلاقة التي يقيمها هذا المجتمع أو ذاك مع العالم الطبيعي في مكان وزمان معيّنين<sup>٦</sup>.

لنفكّر من باب التدليل على ما قدّمنا في الخلاف في التسمية اللغويّة للحيوانات كالجمل والبقرة والكلب عند العرب والفرنسيّين والهنود، ولنفكّر كذلك في الخلاف في التسميات اللغويّة لنظام الألوان عند العرب والسوقيات والأنكليز. ولنفكر أيضاً في الخلاف في التسميات اللغويّة لمفهوم الزمن الفعلي في الفرنسيّة والانكليزيّة والعربيّة.

التفكير في الأمثلة التي قدّمت يقودنا لا محالة إلى فهم أدقّ للعلاقة التي يمكن طرحها بين مادّة المعنى، وبين الشكل الذي تتّخذ هذه المادة على صعيد لغة الشعر عامّة، وفي مواكب جبران خاصّة.

٣.١ العلاقة بين مادّة المعنى من جهة وشكل المعنى من جهة أخرى<sup>٧</sup> هي العلاقة ذاتها التي يمكن أن نتصوّرّها بين الغاب كمفهوم،

= الفلسفيّة والخلقيّة خاصّة ٤. التصورات الغريبة والأشياء النادرة على حين تستعمل كلمة اللفظ على الخصوص في دالتين اثنتين (١) ما نسمّيه التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات (٢) الصورة الدقيقة للمعنى وما تتطوي عليه من تفصيلات تهمل غالباً في التعبير الثري المقابل. مصطفى ناصف،

نظريّة المعنى في النقد العربي، دار القلم، بيروت ١٩٦٥، ص ٣٨.

٥. انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، إحسان عباس، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧١، ص ٩٩.

٦. أنظر : J. PICOCHÉ : Précis de lexicologie française, F. Nathan, Paris 1977, p. 35.

٧. أنظر : L. HJELMSLEV : Prolégomènes à une théorie du langage, Minuit, Paris 1971, p. 71.

والغاب ككلمة محققة في «مواكب» جبران. بتعبير آخر، مفهوم الغاب هو مفهوم غائم سديمي نراه منشوراً بين ألفاظ اللغة، وبالتالي فهو يكون مادة المعنى، أما الغاب عند هذا الشاعر أو ذاك، عربياً كان أم أجنبياً، محققاً في سياق نصٍّ ما، فإنه شكل معنوي، صورة قابلة للوصف والتحليل والتفسير. إن القول بشكلانية المعنى، يخلص المعنى من التحاليل الايديولوجية، ومن التحاليل التي تعتبر اللغة نقالة للفكر وليست الفكر ذاته. وتقودنا بالتالي الى الاعتبار الثاني الذي يوجّه بحثنا عن عالم المعنى عند جبران. هذا الاعتبار هو تنمّة للاعتبار الأول من حيث أنه ينظر الى شكل المعنى في الصياغة<sup>٨</sup> كنظامٍ من العلاقات. أفسّر.

١.٤ تعتبر الألسنية الكلمات قيماً خلافيّة *différentielles* لا تتحدّد بماهياتها وإنما بعلاقاتها الضدية ببقية الكلمات داخل نظام اللغة الواحد<sup>٩</sup>. أي أن الكلمة أو بالأحرى الإشارة ليس لها معنى، لأنّ المعنى يفترض شيئاً من العلاقة الاستبدالية أو النظامية بين مجموعة من الكلمات<sup>١٠</sup>.

هذا التحديد الخلافي والعلائقي *différentielle relationnelle* يجد تسويغه في مراجعة علاقة الكلمة بالشيء الذي تعنيه *réfèrent*. فالغاب عند جبران ليس الوهدة أو الأجمة من القصب، أو ذات الشجر المتكاتف لأنها تغيب عنها النظر، كما يقول المنجد، وإنما هي قيمة تنسج داخل النصّ شبكة من العلاقات تبعاً للمحور الاستبدالي مع كلمات مثل البرية، الحقول، المروج، وتقيم نوعاً من العلاقات الخلافية<sup>١١</sup> مع الناس / الأرض / الحياة / الدنيا كما سنرى تالياً.

١.٥ يستتبع النظر الى الكلمات بهذا الشكل نتائج منها التخرج عن طرح

٨. أنظر : عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة السعادة بمصر ص ١٨١. حيث نقرأ «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير».

٩. أنظر : F. De SAUSSURE : *Cours de linguistique*, Payot, Paris 1967, p. 162.

١٠. أنظر : A.J. GREIMAS : *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966, p. 19.

١١. قد يتبادر القارئ أن مفهوم الغاب عند جبران يناظر ضدّاً هو المدينة كما هي الحال عند أمين نخلة حيث يتمظهر الريف كضدّ للمدينة. إلا أنّ منطق النصّ يسقط هذا التصوير لأنّ الغاب عند جبران مفهوم للطبيعة *nature* يقف في مواجهة مفهوم الثقافة *culture* الذي يتجلى في الناس والدنيا...

أسئلة كان لا يتحرّج عن طرحها النقد التقليدي مثل : ما هي مرسلّة هذا النص؟ ما هي رؤية العالم لدى هذا الكاتب أو ذاك؟ ومنها المجاهرة بطرح أسئلة مثل : ما هو نظام؟ ما هي بنية النصّ السطحيّة والعميقة؟ الخ. ويستتبع أيضًا النظر الى الكلمات بهذا الشكل أن لا نتوقف عند وصف الكلمات أو بالأحرى الاشارات كم تتمرأى في النص ماهية ووجودًا. وإنّما الغوص تحت سطح الكلمات بحثًا عن نسق العلاقات المضمرّة التي تقيمها فيما بينها، بحثًا عن النماذج المجردة التي تشابك عبرها المحاور الأساسيّة للعقل البشري.

٦.١ لا شك أنّ البحث عن النماذج المجردة التي تتمرأى عبرها الفئات الأساسيّة للعقل البشري، وتاليًا العقل الجبراني، تنطلق من اعتبار ثالث يضاف الى الاعتبارات الألسنيّة السابقة، ويكمن في أنّ الحيز الذهني لكلّ إنسان ناشط يتكوّن من تناقضات خلافيّة *oppositions différentielles* تلعب دورًا مهمًا في رؤية هذا الانسان للعالم<sup>١٢</sup>، وفي تقسيمه له تبعًا لقطبي السلب والايجاب. وبالتالي فإنّ تصوّر الانسان للمعنى هو تصور ثنائي يقوم على القبول والرفض، على التماثل والتمايز من أصغر وحدة معنويّة حتى أكبر وحدة<sup>١٣</sup>.

والتناقضات الخلافيّة، أو التناقضات الثنائيّة التي هي من صميم الفكر الانساني كما قدّمنا هي التي أبرزت الى الوجود مفهوم السمة المميّزة *trait distinctif* في علم وظائف الأصوات، وفي علم الدلالة الألسني، مفهوم نتوسله في تحليلنا لعالم المعنى عند جبران، عالم من سماته في «المواكب» إنه يقوم على التناقض بين عالين هما عالم الناس، وعالم الغاب.

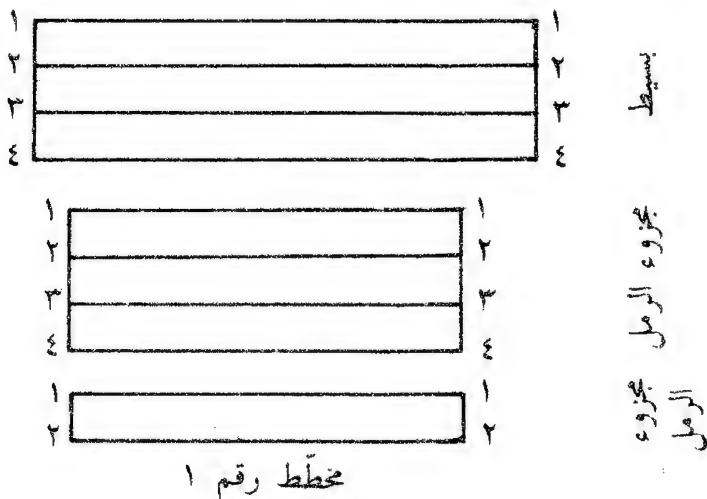
## ٢. حدود النصّ الظاهرة

١.٢ تتألف قصيدة «المواكب» من ٢٠٣ أبيات موزّعة على ثمانية عشر مقطعًا كل مقطع يتكوّن في شكله الأساسي من أربعة أبيات على البحر البسيط

١٢. أنظر كتاب: Anne HENAUT، المشار إليه سابقًا ص ١٢١.

١٣. أنظر : كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ص ١٦٨ وما بعد.

تطرح عددًا من الموضوعات عن عالم الناس، يتبعها أربعة أبيات من مجزوء الرمل، تنقض موضوعات عالم الناس لتطرح بديلاً لها في عالم الغاب، ثم يعقب هذه وتلك بيتان أخيران من مجزوء الرمل يغنيان الغاب عبر الآلة الموسيقية المعروفة بالناي.



٢.٢ يتبين ممّا قدّمنا أنّ النموذج المصغّر لهذه القصيدة المطوّلة هو نموذج عشري يتكرر ثماني عشرة مرّة. تحافظ الأبيات الأربعة الأولى (البحر البسيط) على وحدتها اثنتي عشرة مرّة وتبدل في ستّ مرّات. فهي ثلاث مرّات : خمسة أبيات؛ ومرّتان : ستّة أبيات، ومرّة : سبعة أبيات. أمّا الأبيات الأربعة التي تلي الأبيات الآنفه الذكر (مجزوء الرمل)، فتحافظ على وحدتها ثماني عشرة مرّة، ولا تبدل يُذكر. أمّا البيتان الأخيران من النموذج (مجزوء الرمل) فيحافظان على وحدتهما سبع عشرة مرّة وفي المرّة الثامنة عشرة تفلت الوحدة لتصير عشرين بيتاً غنّت بعضها الفنّانة فيروز.

| أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤                                   | ٤ | ٥ | ٧ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ |
| ٤                                   | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ | ٤ |
| ٢                                   | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ |

مخطط رقم ٢

٢.٣. إذا، النموذج الأساسي للقصيدة نموذج عشري كما قدّمنا يبدأ بأربعة أبيات عن عالم الناس ثم تتبع أربعة أبيات عن عالم الغاب ويعقب هذه وتلك بيتان يغنيان الغاب بصوت الناي.

هذا النموذج يشكّل بداية «المواكب» ثم يتكرّر سبع عشرة مرّة فقط لأنّه في المرّة الثامنة عشرة، أي في نهاية القصيدة، يتوقف هذا النموذج عن التكرار ويقفل بأبيات ثلاثة تتحدّث عن عالم الناس، دون أي ذكر للأبيات التي تتحدّث عن الغاب، وتلك التي تتحدّث عن غناء الناي فيه. هذا الغياب لعالم الغاب في نهاية القصيدة ليس غياباً بريئاً، وإنما هو غياب، أرادته جبران أم لم يرده، له دلالاته المعنويّة كما سنبيّن بعد خروجنا من الحدود الظاهرة للقصيدة.

### ٣. حدود النصّ الباطنة

١.٣. إذا انتقلنا الآن من الحدود الظاهرة لقصيدة «المواكب» الى حدودها الباطنة، يتبيّن لنا من وقوفنا المتمهّل أمام نموذجها الأساسي (النموذج العشري) أنّ جبران يقيم تناقضاً أساسياً بين عالمين : عالم الناس (الخير في الناس : ب ١، نعني بالبلاء البيت من الشعر) عالم الحياة (وما الحياة : ب ١١) وعالم الأرض (وقل في الأرض : ب ٢١) وعالم الغاب من جهة ثانية (ليس في الغابات راع : ب ٥)، (ليس في الغابات دين : ب ٣٧)، (ليس في الغابات عدل : ب ٤٧) الخ. العالم الأوّل أختصره بعالم الناس (يتكرّر ست مرّات) والعالم الثاني أبقه على تسميته الأساسية عالم الغاب.

٢.٣. إنّ رؤية التناقض تعني من وجهة نظر ألسنيّة وجود كلمتين (الغاب / الناس) وتعني أيضاً وجود علاقة بين هاتين الكلمتين، الأمر الذي يستتبع أنّ الكلمة لوحدها لا معنى لها إلّا من خلال العلاقة التي تقيمها مع غيرها من الكلمات. والعلاقة التي هي في أساس المعنى لا تنبني إلّا إذا كان بين الكلمتين شيء يجمعهما وشيء آخر يفرّقهما<sup>١٤</sup>، بكلمة أخرى، العلاقة هي ذات طبيعة اثتلافية *conjonctif* واختلافية *disjonctif* في آن، فكلمة

١٤. أنظر كتاب : GREIMAS، المشار اليه آنفاً، ص ١٩. وراجع كتاب :

J. COURTÉS : *Introduction à la sémantique narrative et discursive*, Hachette, Paris 1976, p. 54.

«عالم» في وضعنا نحن هي التي توجد الائتلاف بين قطبي البنية، أمّا كلمتا «الناس» و «الغاب» فهما اللتان توجدان الاختلاف بين قطبي البنية.

٤.٣ ينبغي على ما تقدّم أنّ البحث عن الوحدات المعنوية الأساسية لعالم المعنى عند جبران من خلال «المواكب»، أّسمينا هذه الوحدات كلمات، أو إشارات أو مدلولات، يجب أن ينطلق من مفهوم بنيوي للمعنى وليس من مفهوم عناصريّ يقوم على تعداد العناصر ووصفها من دون الأخذ بالاعتبار المنطق الذي يتحكّم بهذه العناصر.

إنّ البنية المعنوية التي ننطلق منها هنا تتكوّن من كلمتين إشارتين هما عالم الناس / عالم الغاب، ومن العلاقة الائتلافية والاختلافية التي تجمع تارةً هاتين الإشارتين، وتارةً تفرّقهما. هذه البنية تظهر في النموذج الأساسي الذي سبقت الإشارة إليه في أنّ عالم الناس هو عالم الخير والشر، هو عالم الحرية والعبودية، هو عالم الحب والكراهية، هو عالم الموت والحياة. وفي أنّ عالم الغاب لا خير فيه ولا شر، لا حرّية فيه ولا عبودية.

إذا كان العالم هو الذي يجمع طرفي البنية، الناس والغاب، فإنّ الذي يفرّقهما هو ثنائية عالم الناس ووحداية عالم الغاب. وهكذا بين الثنائية والوحداية تكمل القصيدة نسج نماذجها الثانية عشرة متّكئة على الحيزين المكاني والزمني، والمتكلم والمخاطب والكلّ والجزء، والفناء والبقاء.

## ٤. جدلية المحاور

### ١.٤ محور القرب والبعد

إنّ التناقض بين عالمي الناس والغاب، يتمظهر على الصعيد المكاني، في أنّ العالم الأوّل عالم الناس هو عالم «الهنا» بينما عالم الغاب هو عالم «الهناك» فالغاب معجمياً، من غاب غيباً وغيبةً وغياباً، أي بُعد عنه وباينةً (أنظر محيط المحيط و المنجد) والبعد منطقياً هو نقيض القرب وبالتالي فالهنا هي نقيض الهناك، وثنائية الهنا هي نقيض وحدانية الهناك.

إنّ البعد الذي هو نقيض القرب عند جبران، تتبيّن سماته المميّزة في مطاوي «المواكب» في الترقّع عن رغد الحياة وكدرها (فإن ترفّعت عن رغد وعن كدر : ب ١٤) وفي الابتعاد عن التكلف في العيش (وقلّ في الارض

من يرضى الحياة كما / تأتيه عفواً : ب ٢١) وفي الانفراد عن القوم (فإن رأيت أخوا الأحلام منفرداً : ب ٦٦) وفي التغرّب عن الدنيا وساكنيها (وهو الغريب عن الدنيا وساكنيها : ب ٦٢) وفي هجر الناس أقربوا أم بعدوا (وهو البعيد تداني الناس أم هجروا : ب ٦٩). والبعد الذي هو نقيض القرب، من الوجهة المكانية ليس الترفع، والابتعاد، والانفراد، والتغرّب وهجر عالم الناس واللجوء الى عالم الغاب وحسب، وإنما هو دعوة لارتداد هذا العالم، والحلول في أمكنته والعيش في مرابعه. لذا نرى الشاعر يتخذ الغاب منزلاً (ب ١٨٢) يتبع سواقيه، ويتسلّق صحوره (ب ١٨٤) ويفترش عشبه.

## ٢.٤ محور المتكلم والمخاطب

يتمرأى التناقض بين عالم الناس وعالم الغاب على صعيد الشخص في أنّ عالم الناس هو عالم «الأنتم» و «الأنت» بينما عالم الغاب هو عالم المتكلم، عالم «الأنا». علامات عالم الناس تبرز من خلال أنتم الناس خيركم مصنوع (ب : ١)، أنتم الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة (ب ٤)، ومن خلال الدعوة الى الغناء والعطاء. أمّا علامات عالم الغاب فتظهر في ياء المتكلم في فعل «أعطني» الذي يتكرّر ثماني عشرة مرّة في القصيدة ويصدق عبر غناء الناي. إن الغناء هو وجه من وجوه التكلم، هو تكلم المتكلم، أو قل هو النطق باسم عالم الغاب. وبناءً عليه فغناء المتكلم الذي يفرض منطقاً سكوت المخاطب وغيابه في حال، وفي دعوة المخاطب المفرد الى الجمع في حال أخرى، تتحدّد سماته في «مواكب» جبران، في فعلين اثنين هما «يدعي»، و«يمحو» وفي عدّة أسماء هي «خير»، «عدل»، «عدم»، «لطف»، «طرف»، «حب»، «نور»، «نار»، «جسم»، «روح»، «سر».

غناء المتكلم، يُبرز المدى الثاني لعالم الغاب، مدّى يتحدّد على صعيد الأفعال في إحماء المحن، ورعاية العقول. أي في الوقاية من أضرار عالم الناس، وفي رعاية النازلين فيه عقلياً. ويتحدّد على صعيد الأسماء في أنّها جميعها معلّمة ايجابياً *marqué positivement* ف «الغنا» خير وليس شراً و «الغنا» عدل وليس ظلماً و «الغنا» نورٌ وليس ظلمة الخ. ويتحدّد أخيراً في أنّ المتكلم غناء والمخاطب ضجيج.



#### ٣.٤ محور الكل والجزء

يتجلى التناقض بين عالم الناس وعالم الغاب في أنّ عالم الناس هو عالم الجزء وعالم الغاب هو عالم الكل (كيف يرجو الغاب جزءاً وعلى الكل حصل ب : ١٤٢)، مواصفات عالم الناس، عالم الجزء أنّه صورة مشوّهة عن الكل (نظرية المثل عند أفلاطون) وهو صورة منبثقة عن وحدانية العدد (نظرية العدد عند فيثاغوراس) هو إذا أردنا بالتحديد، هو النوم (وما الحياة سوى نوم : ب ١١)، والحجاب (السر في العيش رغد العيش يحجبه : ب ١٣) والأحلام (وذلك بالأحلام يختمر : ب ٢٤)، والضباب (إن علم الناس طراً كضباب في الحقول : ب ٧٢)، والمظاهر (وغاية الروح طي الروح قد خفيت / فلا المظاهر تبديها ولا الصور : ب ١٧٤)، والظل (كأنما هي ظل في الغدير : ب ١٥١)، والأشباح (لكنّ في الناس اشباحاً : ب ١٦٢)، أمّا مواصفات عالم الغاب، عالم الكل فهي : المؤلّهة (جاوزت ظلّ الذي حارت به الفكر : ب ١٤)، والرشد (فإذا شاخوا وماتوا / بلغوا سن الفطام : ب ٣٠)، والغد (فهو النبي وبرد الغد يحجبه : ب ٦٧)، والأمل (وما السعي بغاب أملاً وهو الأمل : ب ١٤٣). بجلاء محور الكل والجزء، يبرز المدى الثالث لعالم الغاب، مدى يتبدّى في نزعة التسامي بغية التوحّد في الواحد الأحد، وفي الترفع عن رغد الحياة وكدرها، والقول باستعلاء الروح، وأثريّة الموت.

#### ٤.٤ محور الفناء والبقاء

إنّ التناقض بين عالم الناس وعالم الغاب على صعيد الزمن يتجلى في أنّ عالم الناس عالم فإنّ وفي أنّ عالم الغاب عالم باقٍ (وأين الناي يبقى بعد أن يفنى الزمن : ب ٢٠). أشرنا سابقاً أنّ الفناء هو وجه من وجوه التكلم، هو النطق باسم الغاب، ونضيف هنا بأنّ الأئين هو الوجه الآخر للفناء، لغناء عالم الغاب، وبالتالي فإنّ بقاءه هو بقاء الغاب، وغيابه هو غياب البقاء، أي غياب عالم الناس. إذا، إنّ صوت الناي الذي هو صوت الغاب صوت البقاء، يظهر من خلال فعل يبقى (وأين الناي يبقى بعد أن يفنى الزمن : ب ٢٠). ومن خلال اسم مشتقّ من هذا الفعل، هو أبقى (وأين الناي أبقى : ب ١٠) كما يظهر أيضاً في اسم يستعمل مرّة واحدة في القصيدة هو شوق (وأين

النأي شوق لا يدانيه الفتور : ب ١٤٦).  
 في المقابل يتبدى فناء عالم الناس من خلال نفي أنين النأي لهذا العالم،  
 كما يتبدى فناء عالم الناس من خلال انكسار الناس (وأكثر الناس آلات...  
 تنكسر : ب ٢) وموتهم (فإذا شاخوا وماتوا : ب ٣٠) واندثار حقوقهم  
 (وحقوق الناس تبلى مثل أوراق الخريف : ب ٦١) وانتحار جبههم (والحب  
 إن قادت الأجسام موكبه / الى فراش من الأغراض ينتحر : ب ١٠٩) وزوال  
 عظمائهم (فالأولى سادوا ومادوا أصبحوا مثل حروف في أسامي المجرمين :  
 ب ١٣٢، ١٣٣) وفي إخماء ذكرهم (إنما الناس سطور كتبت لكن بماء :  
 ب ١٣٥).

بتبيان محور الفناء والبقاء يبرز المدى الرابع لعالم الغاب في سرمدية هذا  
 العالم وأبديته وفي شوق المؤمنين به لعناق هذه السرمدية.

| النوع   | الفئة   | الناس   |
|---------|---------|---------|
| المكان  | الغاب   | الهنا   |
| الشخص   | المتكلم | المخاطب |
| الكيفية | الكل    | الجزء   |
| الزمنية | البقاء  | الفناء  |

مخطط رقم ٣

## ٥. إدغامات المحاور وتحولاتها

١.٥ إن الكشف عن المحاور الدلالية للقصيدة وضعنا وجهًا لوجه أمام  
 شبكة العلاقات المنطقية التي تقيمها معانيها في العمق لا على السطح، وقد تم

نسيج هذه الشبكة على حساب زمن القصيدة ومكانها، وتاريخها<sup>١٥</sup> الذي أوقفناه مؤقتاً بغية القيام بمثل هذا النسيج، أضف الى ذلك أن هذا المنطق الجدلي الذي يطرح الشيء وينفيه أو يأتي به كما هو الحال عند جبران في هذه القصيدة، لا يكتمل إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار حركية هذا المنطق الذي يكشف الى حد بعيد عن حركية العقل الجبراني في تصميمه وتردده في اقتحامه وتراجعته، في قدرته، وجبريته، إن حدود عالم الناس كما بينا، تقف عند حدود عالم الغاب، لكن الدعوة لتجاوز العالم الأول للدخول في العالم الثاني لاتني تتردد في «مواكب» جبران.

فاللازمة التي نسمعها في نهاية كل مقطع تقوم على دعوة أمرة لالتحاق عالم الناس، عالم الأنثى، بعالم الغاب، عالم الأنا. هذه الدعوة تتجلى في قول جبران (أعطني الناي وغنّ) ثماني عشرة مرة، وفي قوله «هل اتخذت الغاب مثلي منزلاً دون القصور»، وفي إتيانه بعدد من الأفعال هي: تبعت، تسلّقت، تحمّمت تنشفت، شربت، جلست، فرشت في نهاية القصيدة، وإفلاتها من حدودها الاثنيّية لتصل الى حدود العشرين بيتاً (من ١٨١ حتى ٢٠٠).

٢.٥ هذا الانفلات الشكلي الذي أشرنا إليه في مطلع هذا البحث هو خلخلة للنموذج الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة، والذي يتكرّر ثماني عشرة مرة. خلخلة على مستوى الشكل، يناظرها خلخلة على مستوى المضمون. فالتناقض بين عالم الناس (عالم الهناء والمخاطب، والجزء، والفناء) وعالم الغاب (عالم الهناك، والمتكلم، والكل والبقاء) يغدو في هذا الحيز من القصيدة تساوقاً بين الناس والغاب بين أنا الشاعر، وأنت المخاطب. يغدو توحدًا بين تناقضات

---

١٥. لا نريد أن ندخل هنا في نقاش مع الذين درسوا جبران، وخاصة أولئك الذين تناولوا هذه القصيدة من قريب أو بعيد، ما نود الإشارة إليه هو التسرع في الأحكام التي دمجها دارسو جبران حول رموز هذه القصيدة. أنظر على سبيل المثال لا الحصر،  
— غازي براكس، جبران خليل جبران، في دراسة تحليلية تركيبيّة لأدبه ورسمه وشخصيته، دار النشر المخلوق، بيروت ١٩٧٣.

— توفيق صايغ، أضواء جديدة على جبران، بيروت، ١٩٦٦.  
— روز غريب، جبران في آثارة الكتابية، دار المكشوف، بيروت ١٩٦٩.  
— غسان خالد، جبران الفيلسوف، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٧٤.  
— ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٧١.

العالمين في سمفونية رعائية تشترك فيها عناصر الطبيعة الأربعة وحواس الانسان الخمس.

إنّ تحوّل عالم الناس باتجاه عالم الغاب، هو تحوّل الثقافة الى طبيعة بالمفهوم الأنثروبولوجي للأشياء، أو إذا شئت هو تحوّل القاعدة التي تفرضها الحياة في المجتمع الى حرية الغريزة<sup>١٦</sup>. وصورة الغاب التي تتشكّل في هذا الحيز من القصيدة، من اتّخاذ الغاب منزلاً دون القصور، وتتبع السواقي، وتسلّق الصخور، والتحمّم بالعطر، والتنشقّ بالنور الخ. هي نقيض الصورة التي يمكن أن تتشكّل من عالم الناس، أظهرت في النصّ أم لم تظهر.

٣.٥ الصورة الحاضرة للغاب هنا هي الصورة المثل عند جبران في التعبير عن رغبة الانسان في التخلّي عن ثقافته، عن تاريخه، والعودة الى براءته الأولى، الى طينة الفطرة السليمة. لكنّ هذه الصورة المثل هي من حيث حركية المنطق الذي يشتمل القصيدة جزءاً دلالية صورة لحظوية في هئاءتها، لأنّ أنفاق الخلد وخيوط العنكبوت ستلتفّ حولها في حركة ممّية. لقد أشرنا في مستهلّ هذا البحث، الى أنّ النموذج العشري للقصيدة يتشكّل من أربعة أبيات من البسيط تتحدّث عن عالم الغاب، ثم يلي هذه وتلك بيتان من مجزوء الرمل يمجّدان الغاب، لكنّ هذا النموذج في نهاية القصيدة يُبتر جزءاه الأسفلان، ولا يبقى سوى جزئه الأعلى كما أشرنا سابقاً يتحدّث عن عالم الناس. بمعنى أنّ القصيدة تحتتم كما افتتحت بعالم الناس لكنّ الافتتاح بعالم الناس عقبه ذكر الغاب، أمّا الاختتام فلم يعقبه اي ذكر لعالم الغاب.

٤.٥ لا شكّ أنّ غياب عالم الغاب في نهاية القصيدة يُدخل الخلل على شكل القصيدة الخارجي والداخلي في الآن نفسه، فعلى الصعيد الخارجي، غياب الأبيات التي تتحدّث عن الغاب يبرر الشكل النهائي للقصيدة كما قدّمنا. ويجد هذا الغياب تفسيره على الصعيد الداخلي في انهيار الشقّ الثاني من بنية المحاور، الشقّ الذي يقوم في تجسّدات عالم الغاب عبر هناك، المتكلّم، والكل، والبقاء. إنّ غياب عالم الغاب عن نهاية القصيدة هو غياب لكلّ ما يمثل الغاب

١٦. أنظر : J. COURTES : *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, Mame, Paris 1973, :  
p. 59.

من رموز تقدّمت الإشارة إليها، وغياب للقدرة الجبرانية على تحقيق هذه الرموز بالفعل.

وغياب الغاب الذي يتحصّل من الشكل الخارجي والداخلي للقصيدة ليس غياب القادر وإنما هو غياب العاجز (فالذي يحيا بعجز فهو في بطن يموت : ب ١٩٩) غياب الذي حطّ عليه الدهر فسحقه.

٥.٥. تحوّل التناقض في نهاية «المواكب» بين عالم الغاب وعالم الناس الى تناقض بين عجز الأوّل وقدرة الثاني ولكن، هذه المرة، في صورة الدهر : لكن هو الدهر في نفسي أرْب فكلما رُمّت غابًا قام يعتذر وللتقادير سُبُل لا تغيّرُها

والناس في عجزهم عن قصدهم قصرُوا  
لا نغالي إذا قلنا إن إقرار جبران في نهاية المواكب بعجز القدرة الانسانية أمام قدرة الدهر ينقل التناقض من الحيز الانساني الى الحيز الميتافيزيقي بمعنى أن التناقض بين أنا الغاب وأنتم الناس، صار تناقضًا بين أنا جبران (كلما رمت غابًا : ب ٢٠٢) وأنت الدهر، بين «أنا» جبران التي «تروم»، وبين الدهر تلك القوة العمياء التي تحدّ كل روم. ولا شكّ أنّ صراع جبران مع الانسان / عالم الناس والدهر / والقوى العمياء يتجلّى في المواكب بأجلى مظاهره عبر جدليّة تقف فيها الذات الجبرانيّة في مقابل ذات الانسان والدهر وقفة الند للند (القسم ما قبل الأخير من القصيدة) وتقف هذه الذات نفسها موقف العاجز أمام ذات الانسان والدهر في القسم الأخير من القصيدة. هذا العجز في الذات الجبرانيّة عن تحقيق «غابها» عبر مقاتلة ذات الدهر يجعل من هذه الذات ذاتًا راغبة لكنّها ليست قادرة وفاعلة، يجعل منها ذاتًا قدريّة، لا ذاتًا متحرّرة حتى حدود التمرد، الأمر الذي ينفي عن جبران على الأقلّ في المواكب صفة المتمرد التي أعطاهها له دارسوه. ويسقط عنه بعضًا من هالات القدسيّة التي خلّعها عليه محبّوه من جرّاء خلط هؤلاء وأولئك بين جبران الانسان، وجبران الفنّان - الشاعر.

## المواكب

- ١ الخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إِذَا جُبِرُوا  
وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لَا يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا
- ٢ وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلَاتٌ تُحَرِّكُهَا  
أَصَابِعُ الدَّهْرِ يَوْمًا ثُمَّ تَنْكَسِرُ
- ٣ فَلَا تَقُولَنَّ هَذَا عَالَمٌ عَلَّمَ  
وَلَا تَقُولَنَّ ذَلِكَ السَّيِّدُ الْوَقْرُ
- ٤ فَأَفْضَلُ النَّاسِ قِطْعَانٌ يَسِيرُ بِهَا  
صَوْتُ الرَّعَاةِ وَمَنْ لَمْ يَمِشْ يَنْدَثِرُ

- |                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| ٥ لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ رَاعٍ  | لَا وَلَا فِيهَا الْقَطِيعُ   |
| ٦ فَالْشَّيْءُ يَمْشِي وَلَكِنْ | لَا يُجَارِيهِ الرَّيِيحُ     |
| ٧ خُلِقَ النَّاسُ عَبِيدًا      | لِلَّذِي يَأْبَى الْخَضُوعَ   |
| ٨ فَإِذَا مَا هَبَّ يَوْمًا     | سَائِرًا سَارَ الْجَمِيعُ     |
| ٩ أَعْطَنِي النَّايَ وَغَنَّ    | فَالْغِنَا يَرْعَى الْعُقُولَ |
| ١٠ وَأَيْنَ النَّايَ أَبْقَى    | مِنْ مَجِيدٍ وَذَلِيلٍ        |

- ١١ وَمَا الْحَيَاةُ سِوَى نَوْمٍ تُرَاوِدُهُ  
أَحْلَامُ مَنْ يَمُرُّ بِمَرَادِ النَّفْسِ يَأْتُرُ
- ١٢ وَالسِّرُّ فِي النَّفْسِ حَزْنُ النَّفْسِ يَسْتُرُهُ  
فَإِنْ تَوَلَّى فَبِالْأَفْرَاحِ يَسْتُرُ
- ١٣ وَالسِّرُّ فِي الْعَيْشِ رَغْدُ الْعَيْشِ يَحْجُبُهُ  
فَإِنْ أُرِيلَ تَوَلَّى حَجَبُهُ الْكَدْرُ
- ١٤ فَإِنْ تَرَفَّعَتْ عَنْ رَغْدٍ وَعَنِ كَدْرٍ  
جَاوَرَتْ ظِلَّ الَّذِي حَارَتْ بِهِ الْفِكْرُ

- |                                   |                                |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| ١٥ لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ حَزْنٌ  | لَا وَلَا فِيهَا الْهُمُومُ    |
| ١٦ فَإِذَا هَبَّ نَسِيمٌ          | لَمْ تَجِيءْ مَعَهُ السَّمُومُ |
| ١٧ لَيْسَ حَزْنُ النَّفْسِ إِلَّا | ظِلٌّ وَهُمْ لَا يَكْدُمُ      |

- ١٨ وَغَيَوْمُ النَّفْسِ تَبْدُو مِنْ ثَنَائِهَا النَّجْوَمُ  
١٩ أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنَ فَاغْنِنَا يَمْحُو الْمَحَنَ  
٢٠ وَأُنِينَ النَّايَ يَبْقَى بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الزَّمَنُ

\*

- ٢١ وَقُلْ فِي الْأَرْضِ مَنْ يَرْضَى الْحَيَاةَ كَمَا  
تَأْتِيهِ عَفْوًا وَلَمْ يَحْكَمْ بِهِ الضَّجْرُ  
٢٢ لَذَاكَ قَدْ حَوَّلُوا نَهْرَ الْحَيَاةِ إِلَى  
أَكْوَابٍ وَهُمْ إِذَا طَافُوا بِهَا خَدَرُوا  
٢٣ فَالْنَّاسُ إِنْ شَرِبُوا سُرُّوا كَأَنَّهُمْ  
رَهْنُ الْهَوَىٰ وَعَلَى التَّخْدِيرِ قَدْ فُطِرُوا  
٢٤ فَذَا يُعْرَبِدُ إِنْ صَلَّى وَذَاكَ إِذَا  
أُتْرِيَ وَذَلِكَ بِالْأَحْلَامِ يَخْتَمِرُ  
٢٥ فَالْأَرْضُ خَمَّارَةٌ وَالذَّهْرُ صَاحِبُهَا  
وَلَيْسَ يَرْضَى بِهَا غَيْرَ الْأَلَى سَكُرُوا  
٢٦ فَإِنْ رَأَيْتَ أَحَا صَحْوٍ فَقُلْ عَجَبًا!  
هَلْ اسْتَظَلَ بَغِيمٌ مُمَطَّرٌ قَمَرٌ؟

- ٢٧ لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ سَكْرٌ مِنْ مُدَامٍ أَوْ خِيَالٍ  
٢٨ فَالْسَّوَاقِ لَيْسَ فِيهَا غَيْرَ إِكْسِيرِ الْغَمَامِ  
٢٩ إِنَّمَا التَّخْدِيرُ ثُدَيٌّ وَحَلِيبٌ لِلْأَنْطَامِ  
٣٠ فَإِذَا شَاخُوا وَمَاتُوا بَلَغُوا سَنَ الْفِطَامِ  
٣١ أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنَ فَاغْنِنَا خَيْرُ الشَّرَابِ  
٣٢ وَأُنِينَ النَّايَ يَبْقَى بَعْدَ أَنْ تَفْنَى الْهَضَابُ

- ٣٣ وَالَّذِينَ فِي النَّاسِ حَقْلٌ لَيْسَ يَزْرَعُهُ  
غَيْرُ الْأَلَى لَهُمْ فِي زَرْعِهِ وَطَرُ  
٣٤ مِنْ آمِلٍ بِنَعِيمِ الْخَلْدِ مَبْتَشِرٍ  
وَمِنْ جُهُولٍ يَخَافُ النَّارَ تَسْتَعْرِ

٣٥ فالقومُ لولا عقابُ البعثِ ما عبدوا  
ربًّا ولولا الثَّوابُ المرتجى كَفَرُوا  
٣٦ كأنما الذينُ ضُرِبَ من متاجرهم  
إن واطبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

|    |                          |                         |
|----|--------------------------|-------------------------|
| ٣٧ | ليس في الغاباتِ دينٌ     | لا ولا الكفرُ القبيحُ   |
| ٣٨ | فإذا البلبُلُ غَنَى      | لم يقل هذا الصَّحيحُ    |
| ٣٩ | إنَّ دينَ النَّاسِ يأتِي | مثلَ ظلٍّ ويَروُحُ      |
| ٤٠ | لم يَقمْ في الأرضِ دينٌ  | بعدَ طه والمسيحِ        |
| ٤١ | أعطني النَّايَ وَغَنَ    | فالغنا خَيْرُ الصَّلاةِ |
| ٤٢ | وَأَينُ النَّايِ يَقي    | بعد أن تَفنى الحَيَاةُ  |

\*

٤٣ والعدل في الأرض يُبكي الجنَّ لو سمعوا  
به ويستضحكُ الأموات لو نظروا  
٤٤ فالتَّسَجُنُ والمَوْتُ للجانيِّ إن صَغُرُوا  
والمَجْدُ والفَخْرُ والاثراءُ إن كَبُرُوا  
٤٥ فسارق الزَّهرِ مذمومٌ ومحتقرٌ  
وسارق الحقلِ يُدعى الباسلُ الخطرُ  
٤٦ وقاتلُ الجسمِ مَقْتُولٌ بفعلته  
وقاتلُ الرُّوحِ لا تدري به البَشَرُ

|    |                           |                            |
|----|---------------------------|----------------------------|
| ٤٧ | ليس في الغاباتِ عدلٌ      | لا ولا فيها العقابُ        |
| ٤٨ | فإذا الصَّفصافُ ألقى      | ظَلَّهُ فَوَقَّ التَّرابُ  |
| ٤٩ | لا يَقولُ السَّروُ هذي    | بدعةٌ ضدَّ الكتابِ         |
| ٥٠ | إنَّ عدلَ النَّاسِ ثَلَجٌ | إن رَأَتْهُ الشَّمْسُ ذابَ |
| ٥١ | أعطني النَّايَ وَغَنَ     | فالغنا عَدلُ القلوبِ       |
| ٥٢ | وَأَينُ النَّايِ يَقي     | بعد أن تَفنى الذَّنوبُ     |

\*



- ٥٣ والحق للعزم، والأرواح إن قويت  
سادت وإن ضعفت حلت بها الغيرُ  
٥٤ ففي العرينة ريح ليس يقربه  
بنو الثعالب غاب الأسد أم حضروا  
٥٥ وفي الزراير جبنٌ وهي طائفة  
وفي البزاة شموخٌ وهي تحتضرُ  
٥٦ والعزم في الروح حق ليس ينكره  
عزم السواعد شاء الناس أم نكروا  
٥٧ فإن رأيت ضعيفًا سائدًا فعلى  
قومٍ إذا ما رأوا أشباههم نفروا

- |                        |                     |
|------------------------|---------------------|
| ٥٨ ليس في الغابات عزمٌ | لا ولا فيها الضعيفُ |
| ٥٩ فإذا ما الأسد صاحت  | لم تقل هذا الخيفُ   |
| ٦٠ إن عزم الناس ظلٌ    | في فضا الفكر يطوفُ  |
| ٦١ وحقوق الناس تبلى    | مثل أوراق الخريف    |
| ٦٢ أعطني الناي وغنٌ    | فالغنا عزم النفوس   |
| ٦٣ وأين الناي ييقى     | بعد أن تفتى الشموسُ |

\*

- ٦٤ والعلم في الناس سبلٌ بان أولها  
أما أواخرها فالدهر والقدرُ  
٦٥ وأفضل العلم حلمٌ إن ظفرت به  
وسرت ما بين أبناء الكرى سخرُوا  
٦٦ فإن رأيت أبا الأحلام منفردًا  
عن قومه وهو منبؤٌ ومحتقرُ  
٦٧ فهو النبي وبرد الغدا يحجبه  
عن أمة برداء الأمس تاترُ  
٦٨ وهو الغريب عن الدنيا وساكنها  
وهو المجاهر لأم الناس أو عذرُوا

٦٩ وَهُوَ الشَّدِيدُ وَإِنْ أَبَدَى مَلَائِكَةً  
وَهُوَ الْبَعِيدُ تَدَانَى النَّاسُ أَمْ هَجَرُوا

- |    |                               |                                 |
|----|-------------------------------|---------------------------------|
| ٧٠ | لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ عِلْمٌ | لا ولا فيها الجَهْلُ            |
| ٧١ | فَإِذَا الْأَغْصَانُ مَالَتْ  | لم تقل هذا الْجَلِيلُ           |
| ٧٢ | إِنْ عِلْمَ النَّاسِ طُورًا   | كَضِيَابٍ فِي الْحُقُولِ        |
| ٧٣ | فَإِذَا الشَّمْسُ أَطْلَتْ    | من وراء الأفق يَزُولُ           |
| ٧٤ | أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ    | فَالْغِنَا خَيْرُ الْعُلُومِ    |
| ٧٥ | وَأَيْنُ النَّايِ يَبْقَى     | بَعْدَ أَنْ تَطْفَأَ النَّجُومُ |

\*

- ٧٦ وَالْحُرُّ فِي الْأَرْضِ بَيْنِي مِنْ مَنَازِعِهِ  
سَجَنًا لَهُ وَهُوَ لَا يَدْرِي فَيُوتَسَّرُ
- ٧٧ فَإِنْ تَحَرَّرَ مِنْ أَنْبَاءِ بِحْدَتِهِ  
يُظَلُّ عَبْدًا لِمَنْ يَهْوَى وَيَفْتَكِرُ
- ٧٨ فَهُوَ الْأَرِيبُ وَلَكِنْ فِي تَصَلُّبِهِ  
حَتَّى وَلِلْحَقِّ بُطْلٌ بَلْ هُوَ الْبَطَرُ
- ٧٩ وَهُوَ الطَّلِيقُ وَلَكِنْ فِي تَسَرُّعِهِ  
حَتَّى إِلَى أَوْجٍ مَجْدٍ خَالِدٍ صَغَرُ

- |    |                               |                              |
|----|-------------------------------|------------------------------|
| ٨٠ | لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ حُرٌّ  | لا ولا العبد الذَّمِيمُ      |
| ٨١ | إِنَّمَا الْأَمْجَادُ سُخْفٌ  | وَفَقَاقِيْعُ تَعْعُومُ      |
| ٨٢ | فَإِذَا مَا اللَّوْزُ أَلْقَى | زَهْرَهُ فَوْقَ الْهَشِيمِ   |
| ٨٣ | لَمْ يَقُلْ هَذَا حَقِيرٌ     | وَأَنَا الْمَوْلُ الْكَرِيمُ |
| ٨٤ | أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ    | فَالْغِنَا مَجْدٌ أَثِيلُ    |
| ٨٥ | وَأَيْنُ النَّايِ أَبْقَى     | مِنْ رَنِيمٍ وَجَلِيلِ       |

٨٦ وَاللُّطْفُ فِي النَّاسِ أَصْدَافٌ وَإِنْ نَعِمْتُ  
أَضْلَاعُهَا لَمْ تَكُنْ فِي جَوْفِهَا الدُّرَرُ

- ٨٧ فمن خبيثٍ له نَفْسَانِ : واحدةٌ  
 مِنَ الْعَجِينِ وَأُخْرَى دُونَهَا الْحَجَرُ  
 ٨٨ وَمِنْ خَفِيفٍ وَمِنْ مُسْتَأْنِثٍ خَنْثٍ  
 تَكَادُ تُدْمِي ثُنَايَا ثَوْبِهِ الْآبِرُ  
 ٨٩ وَاللَّطْفُ لِلتَّنْدَلِ دِرْعٌ يَسْتَجِيرُ بِهِ  
 إِنْ رَاعَهُ وَجَلَّ أَوْ هَالَهُ الْخَطَرُ  
 ٩٠ فَإِنْ لَقِيتَ قَوِيًّا لَيْنًا فِيهِ  
 لِأَعْيُنٍ فَقَدْتَ أَبْصَارَهَا الْبَصَرُ

- |    |                              |                              |
|----|------------------------------|------------------------------|
| ٩١ | لَيْسَ فِي الْغَابِ لَطِيفٌ  | لَيْسَهُ لَيْسُنُ الْجَبَانُ |
| ٩٢ | فَغُصُونُ الْبَانِ تَعْلُو   | فِي جَوَارِ السَّنْدِيَانِ   |
| ٩٣ | وَإِذَا الطَّاوُوسُ أُعْطِيَ | حَلَّةً كَالْأَرْجَوَانِ     |
| ٩٤ | فَهُوَ لَا يَدْرِي أَحْسَنُ  | فِيهِ أَمْ فِيهِ افْتِنَانُ  |
| ٩٥ | أَعْطَنِي النَّايَ وَغَنَ    | فَالْغِنَا لَطْفُ الْوَدِيعِ |
| ٩٦ | وَأَيْنُنُ النَّايِ أَبْقَى  | مِنْ ضَعِيفٍ وَضَلِيعِ       |

\*

- ٩٧ وَالظَّرْفُ فِي النَّاسِ تَمْوِيَّةٌ وَأَبْغَضُهُ  
 ظَرْفُ الْأَلَى فِي فَنُونِ الْاِقْتِدَا مَهْرُوَا  
 ٩٨ مِنْ مُعْجَبٍ بِأُمُورٍ وَهُوَ يَجْهَلُهَا  
 وَلَيْسَ فِيهَا لَهُ نَفْعٌ وَلَا ضَرَرُ  
 ٩٩ وَمَنْ عَتَى يَرَى فِي نَفْسِهِ مَلَكًا  
 فِي صَوْتِهَا نَعَمٌ فِي لَفْظِهَا سُورُ  
 ١٠٠ وَمِنْ شَمُوحٍ غَدَتْ مَرَاتِهِ فَلَكَا  
 وَظِلُّهُ قَمَرًا يَزْهَوُ وَيَزْدَهَرُ

- |     |                              |                             |
|-----|------------------------------|-----------------------------|
| ١٠١ | لَيْسَ فِي الْغَابِ ظَرِيفٌ  | ظَرْفُهُ ضَعْفُ الضَّيِيلِ  |
| ١٠٢ | فَالضُّبَا وَهِيَ عَلِيلٌ    | مَا بِهَا سَقَمُ الْعَلِيلِ |
| ١٠٣ | إِنَّ بِالْأَنْهَارِ طَعْمًا | مِثْلَ طَعْمِ السَّلْسِيلِ  |

- ١٠٤ وبها هَوْلٌ وَعَزْمٌ      يحرفُ الصِّلْدُ الثَّقِيلُ  
١٠٥ أعْطِنِي النَّايَ وَغَنَ      فالْغِنَا ظَرْفُ الظَّرِيفِ  
١٠٦ وَأَنْيَنُ النَّايِ أَبْقَى      مِنْ رَقِيقٍ وَكَثِيفِ

\*

- ١٠٧ والْحُبُّ فِي النَّاسِ أَشْكَالٌ وَأَكْثَرُهَا  
كَالْعَشْبِ فِي الْحَقْلِ لَا زَهْرٌ وَلَا ثَمَرٌ  
١٠٨ وَأَكْثَرُ الْحَبِّ مِثْلُ الرَّاحِ أَيْسَرُهُ  
يُرْضِي وَأَكْثَرُهُ لِلْمَدْمَنِ الْخَطَرُ  
١٠٩ وَالْحُبُّ إِنْ قَادَتْ الْأَجْسَامُ مَوَكِبَهُ  
إِلَى فِرَاشٍ مِنَ الْأَغْرَاضِ يَنْتَحِرُ  
١١٠ كَأَنَّهُ مَلِكٌ فِي الْأَسْرِ مُعْتَقِلٌ  
يَأْبَى الْحَيَاةَ وَأَعْوَانَ لَهُ غَدَرُوا

- ١١١ لَيْسَ فِي الْغَابِ خَلِيفٌ      يَدَّعِي نَبْلَ الْغَرَامِ  
١١٢ فَإِذَا الثَّيْرَانُ خَارَتِ      لَمْ تَقُلْ هَذَا الْهَيْلَامِ  
١١٣ إِنْ حَبَّ النَّاسُ دَاءً      بَيْنَ لَحْمٍ وَعَظْمِ  
١١٤ فَإِذَا وَلَّى شَبَابٌ      يَخْتَفِي ذَاكَ السَّقَامِ  
١١٥ أعْطِنِي النَّايَ وَغَنَ      فالْغِنَا حُبُّ صَاحِبِ  
١١٦ وَأَنْيَنُ النَّايِ أَبْقَى      مِنْ جَمِيلٍ وَمَلِيحِ

\*

- ١١٧ فَإِنْ لَقِيتَ مُجِبًّا هَائِمًا كِلَفًا  
فِي جَوْعِهِ شَبْعٌ فِي وَرْدِهِ الصَّدْرُ  
١١٨ وَالنَّاسُ قَالُوا هُوَ الْمَجْنُونُ مَاذَا عَسَى  
يَبْغِي مِنَ الْحَبِّ أَوْ يَرْجُو فَيَصْطَبِرُ؟  
١١٩ أَفِي هَوَى تِلْكَ يَسْتَدْمِي مَحَاجِرَهُ  
وَلَيْسَ فِي تِلْكَ مَا يَحْلُو وَيُعْتَبَرُ!

١٢٠ فقلْ هُمْ الْبُهْمُ ماتوا قَبْلَمَا وُلِدُوا  
أَنْتَى دروا كنه من يحيي وما اختبرُوا

|                                |                       |
|--------------------------------|-----------------------|
| ١٢١ ليسَ في الغاباتِ عدلٌ      | لا ولا فيها الرقيبُ   |
| ١٢٢ فإذا الغزلانُ جُنَّتْ      | إذ تَرَى وجهه المغيبُ |
| ١٢٣ لا يَقُولُ النَّسْرُ وأهّا | إنّ ذا شيء عجبُ       |
| ١٢٤ إنّما العاقلُ يدعى         | عندنا الأمرُ الغريبُ  |
| ١٢٥ أعطني النَّايَ وَغَنّ      | فالغنا خيرُ الجنونِ   |
| ١٢٦ وأَينُ النَّايِ أبقي       | من حصيفٍ ورصينِ       |

\*

١٢٧ وقلْ نَسِينَا فَخَارَ الْفَاتِحِينَ وما  
نَسَى الْمَجَانِينَ حتّى يَغْمَرَ الْغَمْرُ  
١٢٨ قد كان في قلبِ ذي القرنينِ مجزرةٌ  
وفي حُشاشةٍ قيسٍ هيكُلٌ وقرٌ  
١٢٩ ففي انتصاراتِ هذا غلبةٌ خفيت  
وفي انكساراتِ هذا الفوزُ والظفرُ  
١٣٠ والحبُّ في الرّوحِ لا في الجسمِ نعرفُهُ  
كالخمرِ للوحي لا للسكرِ ينعصرُ

|                              |                      |
|------------------------------|----------------------|
| ١٣١ ليسَ في الغاباتِ ذِكْرٌ  | غير ذكّرِ العاشقينِ  |
| ١٣٢ فالألى سادوا ومادوا      | وطغوا بالعالمينِ     |
| ١٣٣ أصبحوا مثل حروفٍ         | في أسامي المجرمينِ   |
| ١٣٤ فالهوى الفضاخُ يُدعى     | عندنا الفتح الميينِ  |
| ١٣٥ أعطني النَّايَ وَغَنّ    | وانسَ ظلمَ الأقوياءِ |
| ١٣٦ إنّما الزُّنْبُقُ كَأْسٌ | للّدى لا للدماءِ     |

١٣٧ وما السعادة في الدنيا سوى شبح  
يُرْجى فإن صارَ جسمًا مله البشرُ

١٣٨ كالنهر يركض نحو السهل مكتدحًا  
حتى إذا جاءه يبطن ويعتكرُ

١٣٩ لم يسعد الناس إلا في تشوقهم  
إلى المنيع فإن صاروا به فترؤا

١٤٠ فإن لقيت سعيدًا وهو مُنصرف  
عن المنيع فقل في خلقه العبرُ

|                          |                     |
|--------------------------|---------------------|
| ١٤١ ليس في الغاب رجاء    | لا ولا فيه المَلَلُ |
| ١٤٢ كيف يرجو الغاب جزءًا | وعلى الكل حصَلُ؟    |
| ١٤٣ وبما السعي بغاب      | أملًا وهو الأملُ؟   |
| ١٤٤ إنما العيش رجاء      | إحدى هاتيك العلل    |
| ١٤٥ أعطني الناي وغني     | فالغنى نارٌ ونورُ   |
| ١٤٦ وأين الناي شوق       | لا يُدانيها الفتورُ |

\*

١٤٧ وغاية الروح طيُّ الروح قد خفيت  
فلا المظاهرُ تبديها ولا الصورُ

١٤٨ فذا يقول هي الأرواح إن بلغت  
حدَّ الكمال تلاشت وانقضى الخبرُ

١٤٩ كأنما هي أثمارٌ إذا نضجت  
ومرت الريح يومًا عافها الشجرُ

١٥٠ وإذ يقول هي الأجسام إن هجعت  
لم يبق في الروح تهويم ولا سمرُ

١٥٢ ظل الجميع فلا الذرات في جسد  
تثوى ولا هي في الأرواح تختصرُ

١٥٣ فما طوت شمالًا أذيال عاقلة  
إلا ومر بها الشرقي فتتشرُ

|     |                            |                           |
|-----|----------------------------|---------------------------|
| ١٥٤ | لم أجدُ في الغابِ فرَقاً   | بينَ نَفْسٍ وجَسَدٍ       |
| ١٥٥ | فَالهَوا مَاءً تَهَادَى    | والتَّدى مَاءٌ رَكَدَ     |
| ١٥٦ | وَالشَّذا زَهْرٌ تَمَادَى  | وَالثَّرَى زَهْرٌ جَمَدَ  |
| ١٥٧ | وِظلالُ الحورِ حورٌ        | ظَنَ لَيْلاً فَرَقَدَ     |
| ١٥٨ | أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنَ  | فَالْغِنَا جِسْمٌ وَرُوحُ |
| ١٥٩ | وَأَيِّنُ النَّايِ أَبْقَى | مِنَ غَبَوقٍ وَصَبَوحِ    |

\*

- ١٦٠ والجِسْمُ لِلرُّوحِ رَحْمٌ تَسْتَكُنُّ بِهِ  
 حَتَّى الْبُلُوغِ فَتَسْتَعْلِي وَيَنْغَمِرُ  
 ١٦١ فَهِيَ الْجَنِينُ وَمَا يَوْمُ الْجَمَامِ سَوَى  
 عَهْدِ الْمَخاضِ فَلَا سَقَطٌ وَلَا عَسْرُ  
 ١٦٢ لَكِنَّ فِي النَّاسِ أَشْبَاحًا يُلَازِمُهَا  
 عَقْمُ الْقَسِيِّ الَّتِي مَا شَدَّهَا. وَتَرُ  
 ١٦٣ فَهِيَ الدَّخِيلَةُ وَالْأَرْوَاحُ مَا وُلِدَتْ  
 مِنَ الْقَفِيلِ وَلَمْ يَحْبِلْ بِهَا الْمَدْرُ  
 ١٦٤ وَكَمْ عَلَى الْأَرْضِ مِنْ نَبْتٍ بَلَا أَرْجَ  
 وَكَمْ عَلَا الْأَفَقَ غَيْمٌ مَا بِهِ مَطَرُ

|     |                               |                                |
|-----|-------------------------------|--------------------------------|
| ١٦٥ | لَيْسَ فِي الْغَابِ عَقِيمٌ   | لَا وَلَا فِيهَا الدَّخِيلُ    |
| ١٦٦ | إِنْ فِي التَّمْرِ نَوَاةٌ    | حَفِظَتْ سِرَّ النَّخِيلِ      |
| ١٦٧ | وَبِقَرَصِ الشَّهِيدِ رَمِيزٌ | عَنْ قَفِيرٍ وَحُقُولِ         |
| ١٦٨ | إِنَّمَا الْعَاقِرُ لَفَظٌ    | صَيْغٌ مِنْ مَعْنَى الْخَمُولِ |
| ١٦٩ | أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنَ     | فَالْغِنَا جِسْمٌ يَسِيلُ      |
| ١٧٠ | وَأَيِّنُ النَّايِ أَبْقَى    | مِنَ مَسْوُخٍ وَنَغُولِ        |

- ١٧١ وَالْمَوْتُ فِي الْأَرْضِ خَاتَمَةٌ  
 وَلِلْأَثَرِيِّ فَهَوَ الْبَدْءُ وَالظَّفَرُ  
 ١٧٢ فَمَنْ يُعَانِقُ فِي أَحْلَامِهِ سَحَرًا  
 يَبْقَى وَمَنْ نَامَ كُلَّ اللَّيْلِ يَنْدَثِرُ

١٧٣ ومن يلأزمُ تَرْبًا حالَ يَقْطِطِهِ  
يعانقُ التَّربَ حتَّى تَحْمَدَ الزُّهْرُ  
١٧٤ فالْمَوْتُ كَالْبَحْرِ، مَنْ خَفَّتْ عِناصِرُهُ  
يَجْتَازُهُ، وَأَخُو الْأَثْقَالِ يَنْحَدِرُ

١٧٥ لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ مَوْتُ  
١٧٦ فَإِذَا نَيْسَانُ وَلَّى  
١٧٧ إِنَّ هَوْلَ الْمَوْتِ وَهُمْ  
١٧٨ فَالَّذِي عَاشَ رَبِيعًا  
١٧٩ أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ  
١٨٠ وَأَنْيُنُ النَّايِ يَبْقَى

لا ولا فيها القَبْرُ  
لم يَمُتْ مَعَهُ الشُّرُورُ  
يَنْشِي طَيِّ الصَّادُورُ  
كَالَّذِي عَاشَ الدَّهْرُ  
فَالْغِنَا سِرُّ الْخُلُودِ  
بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الْوُجُودُ

\*

١٨١ أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ  
١٨٢ إِنَّمَا النَّطْقُ هَبَاءً  
١٨٣ هَلْ تَخِذْتَ الْغَابَ مِثْلِي  
١٨٤ فَتَبَّعْتَ السَّوَاقي  
١٨٥ هَلْ تَحَمَّمتَ بِعُطْرِ  
١٨٦ وَشَرَبْتَ الْفَجَرَ خَمْرًا  
١٨٧ هَلْ جَلَسْتَ الْعَصْرَ مِثْلِي  
١٨٨ وَالْعَنَايِدُ تَذَلَّتْ  
١٨٩ فَهَيَّ لِلصَّادِي عُيُونُ  
١٩٠ وَهِيَ شَهْدٌ وَهِيَ عَطْرِ  
١٩١ هَلْ فَرَشْتَ الْعَشْبَ لَيْلًا  
١٩٢ زَاهِدًا فِي مَا سَيَأْتِي  
١٩٣ وَسَكُوتِ اللَّيْلِ بِحَرٍّ  
١٩٤ وَبَصْدِرِ اللَّيْلِ قَلْبُ  
١٩٥ أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ  
١٩٦ إِنَّمَا النَّاسُ سَطُورُ

وَأَنْسَ مَا قُلْتُ وَقُلْتُ  
فَأَفِئْدُنِي مَا فَعَلْتُ  
مَنْزِلًا دُونَ الْقُصُورِ  
وَتَسَلَّقْتَ الصَّخْرَورُ؟  
وَتَنَشَّفْتَ بُشُورُ  
فِي كُؤُوسٍ مِنْ لَأْثِيرُ؟  
بَيْنَ جَفَنَاتِ الْعَيْبِ  
كَثْرِيَّاتِ الْبُذْهَبِ  
وَلَمِنْ جَاعِ الطَّعَامِ  
وَلَمِنْ شَاءِ الْمَدَامِ  
وَتَلَحَّفْتَ الْفَضَا  
نَاسِيًا مَا قَدْ مَضَى؟  
مَوْجُهُ فِي مَسْمَعِكَ  
خَافَقُ فِي مَضْجَعِكَ  
وَأَنْسَ دَاءً وَدَوَاءً  
كُتِبَتْ لِكُلِّ بَمَاءٍ



- ١٩٧ لَيْتَ شَعْرِي أَيَّ نَفْعٍ      فِي اجْتِمَاعٍ وَزَحَامٍ  
 ١٩٨ وَجِدَالٍ وَضَجِيجٍ      وَاحْتِجَاجٍ وَخِصَامٍ؟  
 ١٩٩ كُلُّهَا أَنْفَاقٌ خَلْدٍ      وَخِيَاطُ الْعَنْكَبُوتِ  
 ٢٠٠ فَالَّذِي يَحْيَا بِعَجْزٍ      فَهُوَ فِي بَطْءٍ يَمُوتُ

\*

- ٢٠١ الْعَيْشُ فِي الْغَابِ وَالْأَيَّامِ لَوْ نُظِمَتْ  
 فِي قَبْضَتِي لَغَدَتْ فِي الْغَابِ تَنْشُرُ  
 ٢٠٢ لَكِنْ هُوَ الدَّهْرُ فِي نَفْسِي لَهُ أَرْبُ  
 فَكُلَّمَا رُمْتُ غَابًا قَامَ يَعْتَذِرُ  
 ٢٠٣ وَلِلتَّقَادِيرِ سُبُلٌ لَا تُغَيِّرُهَا  
 وَالنَّاسُ فِي عَجْزِهِمْ عَنْ قَصْدِهِمْ قَصُرُوا

من المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران  
 خليل جبران العربية، مكتبة صادر،  
 بيروت ١٩٥٥.



## تطبيق السني

قصيدة أمعاء لشوقي أبي شقرا

أمعاء

أ

- ١ تجرح نفسي، بزجاجك، تفتش بطني بسكينك
- ٢ أمعالي للكمنجة، للربابة.

ب

- ٣ عروق رقبتني قنوات كهرباء، فضة لحشو الأضراس
- ٤ المتسوسة، لمرور الماء الساخن من طابق الى طابق
- ٥ لبهلوان من حارة الى حارة.

ج

- ٦ أظافري المسحوبة تخدم الأمم المتحدة، مراوح للسيّدات،
- ٧ طبليّات للفقراء يلعبون أو يأكلون أو يتزوّجون
- ٨ من ألف الى باء.

د

- ٩ يداي المقصوصتان للأفران. وعظامي خبزٌ ومناقيش
- ١٠ وعكّازة. وبراءتي في الصور، في الخواطر يحسدني
- ١١ الملاك جبريل.

من كتاب

يتبع الساحر ويكسر السنابل راکضاً

لشوقي أبي شقرا

٥ النهار، بيروت ؟ نيسان ١٩٧٨.

كتب الكثير عن الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بمجلة شعر، لكن قلة هم الذين كتبوا عن شعر هؤلاء. يعود السبب في ذلك، كما نرى إلى المقولات الأدبية التي ما زالت تسيطر على أوضاعنا الأدبية منذ مطلع القرن وحتى أيامنا هذه. فالشعر تبعاً لهذه المقولات مرآة تعكس هموم الشاعر النفسية، وأزماته الاجتماعية، وأوضاعه التاريخية. نحن لا ننفي أن الشعر يحمل هموماً من نوع خاص، نحن لا ننفي أن الشعر يحمل رؤيا ويهدف إلى كتابة العالم كتابة جديدة. لكن ما ننفيه ونريد أن نتخلص منه هو مفهوم المرآة العاكسة الذي أعطي للشعر. لذلك سنرى أن قراءتنا لقصيدة «أمعاء» التي يضمها ديوان شوقي أبي شقرا يتبع الساحر ويكسر السنابل راکضاً تسير في خط معاكس للاتجاهات التي ذكرنا. فنحن نطرح كمعطى للتحليل، أن القراءة الألسنية لكل جوانب النص الشعري هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية. بكلمة أخرى نعتبر القراءة الشاملة لبنية النص الداخلية المعول الأساسي لقراءته الخارجية.

يُعتبر شوقي أبي شقرا من بين الشعراء المحدثين الأكثر ارتباطاً بالتراث اللبناني، والأفضل تعبيراً عنه، سواء جاء هذا التعبير مبسطاً أو معقداً. فهو على عكس الشعراء المحدثين لا يحمل هموماً حضارية، أو ميتافيزيقية، أو أيديولوجية، وإنما يحمل هموماً محلية تتجذر في تربة الجبل اللبناني، وتنفش على إسفلت المدينة اللبنانية، لتعانق في ما بعد عالمية الحسّ الانساني.

وتجذر شوقي أبي شقرا في التربة اللبنانية هو الذي يجعل من شعره قريباً إلى اللبناني أكثر من غيره. فهو وإن اختلف عن مارون عبود، وأمين نخلة، وفؤاد سليمان، لا شك أنه يحمل شميمهم، من خلال لغة يتداخل فيها الأسطوري بالعلمي والواقعي بالسوريالي، والواعي باللاواعي.

قصيدة شوقي أبي شقرا يتبع الساحر ويكسر السنابل راکضاً تحتوي على مقاطع عدة. نكتفي بقراءة مقطع واحد منها هو «أمعاء»، لكن نشير قبل مباشرة القراءة أن كل أثر أدبي مهما كان نوعه يتكوّن من نظام مغلق على ذاته، ونذكر أيضاً أن الأثر الشعري لا يغلب مستوى التأليف على بقية المستويات كما الحال في الأثر القصصي، وإنما يتجمّع على ذاته، ويوزّع قدراته

على كل مستويات اللغة (الصوتية، التركيبية، الدلالية).

## ٢. تحليل مقطعي

يتكون نص «أمعاء» من أحد عشر بيتًا تتوزع في أربعة مقاطع (أنظر الترقيم العددي والأبجدي) نلاحظ في المقطع ألف من الناحية الصوتية، توازيًا صوتيًا بين الشق الأول من البيت الأول، والشق الثاني منه. فالتاء التي يفتح بها البيت الأول (تجرح) وهي صوت أسناني لثوي شديد، تجد صداها في الشق الثاني من البيت نفسه (تفتش)، والجيم التي تعقب التاء في البيت الأول، وهي صوت غاري مركب تجد صداها مرتين في الشق الأول من البيت نفسه مرتين متتاليتين، والياء التي تأتي في الكلمة الثانية من البيت الأول (نفسى) وهي صوت غاري متوسط تجد صداها في الكلمتين الأخيرتين (بطني، سكينك) والكاف التي تنهي الشق الأول من البيت الأول (زجاجك) وهي صوت طبقي شديد تجد صدًى لها في نهاية الشق الثاني من البيت الأول. إن الأصوات الأربع التي ميّزناها عن غيرها في الأصوات، هي التي تحدث نوعًا من الموسيقى الداخلية للبيت. موسيقى تستعيز عن الإيقاع العمودي المعروف، الارتفاع القائم على التوازي بين عدد من الأصوات المكررة والموزعة توزيعًا هرمونيًا. أما البيت الثاني من المقطع ألف فيرتبط صوتيًا بالبيت الأول من حيث استكمال صوتي الياء والتاء في البيت الأول. ونلاحظ في المقطع ألف من الناحية التركيبية (صرف، نحو) أن التوازي على مستوى الأصوات يستكمل ابعاده على مستوى بناء الكلمة ونموها فالشق الأول من البيت يتألف من فعل + فاعل (مستتر) + مفعول به + جار ومجرور + مضاف إليه، والشق الثاني من البيت نفسه يتألف أيضًا من البنية نفسها بالكامل. هذا التوازي بين شقي البيت يمتد إلى البيت الثاني إذا اعتبرنا أن الجملة الظاهرة وأمعائي للكمنجة، للربابة، متحوّلة عن جملة عميقة هي (تجعل أمعائي للكمنجة) (تجعل أمعائي للربابة) ونلاحظ في المقطع ألف من الناحية الدلالية التضاد الناشئ بين وحدتين معنويتين صغيرتين (مومنين) يعتلّ عليهما صوت التاء والياء. فالتاء تفرض وجود الآخر، وإن كان كافيًا من الناحية التركيبية والياء تفرض لا بل تدل على وجود الأناء، أنا الشاعر. وهكذا بين أنا الشاعر المتكلم، وأنت

المخاطب الغائب يتحدّد محور القصيدة دلاليًا ويتفرزن. محور قوامه أنا مجروحة في نفسها وجسدها (بطني) وأنت جارج بزجاجك وسكّينك نفس الأنا وجسدها.

يتميّز المقطع باء من الناحية الصوتيّة ب بروز صوت القاف وهو صوت غاري حلقي شديد، وصوت السين وهو صوت أسناني لثوي رخو. والقاف تتكرّر أربع مرّات في الشقّ الأوّل من البيت الثالث إذا اعتبرنا أنّ الكاف وهي صوت طبقي شديد عندما تفخّم تغدو قافًا، وتلقّى لها صدّى في قافين آخرين ففي البيت الرابع (من طابق الى طابق) بعد أن يكون سبق هذا الصدى تكرار الصافرات والشينيات (ح، ش، س، خ) ويتميّز المقطع باء من الناحية التركيبية «بأنه الموسيقي الصوتيّة التي تنبعث بفعل التوازي بين بعض الأصوات يرفدها توازٍ آخر على مستوى التركيب: بنية الجملة تتكوّن من مبتدأ + مضاف إليه + خبر مبتدأ + جار ومجرور. هذه البنية تتكرّر أربع مرّات إذا اعتبرنا أنّ الشقّ الثالث والرابع من المقطع موضوع التحليل متحوّلان عن جملتين عميقتين هما (عروق رقبتى قناة لمرور الماء) و (عروق رقبتى حبال لبلهوان). ويتميّز المقطع ياء من الناحية الدلالية بأنّ الأنا والأنت اللتين تكوّنان طرفي البنية الأساسية لعالم المعنى غابت إحداهما (الأنت) وبقيت الأنا في حضورها الجسدي معًا (لاحظ المفهوم الديني للانسان عند أي شقرا) حضور يتمظهر في عروق الرقبة التي لا يمكن الا أن ترمز الى الكلام الذي يكهرب كلام الأنت كلام الآخرين ويملأه بالنور، عفن الآخرين بالفصّة، ويبعث الخصب في فضائهم، والزهو في جاراتهم.

يختص المقطع جيم من الناحية الصوتيّة ب بروز الأصوات الأسنانية اللثويّة (د، ط، ت، س، ز) وهي أصوات تخرج كلّها من مقدّمة الفم حاملة معها الهواء الى الخارج تارة بشدّة وتارة برخاوة فتخلق نوعًا من الایقاع المتفاوت بين الجهر والهمس، بين العلو والانخفاض. ويختصّ المقطع جيم من الناحية التركيبية بأنه يبرز البنية التركيبية في المقطع السابق ويؤكد حضورها تكرارًا. فالبنية هنا، كما في المقطع السابق تتألّف من مبتدأ + مضاف إليه + خبر + جار ومجرور. وما يظنّ أنّه استثناء في البقية الباقية من المقطع نفسه لا يلبث أن يستوي عندما تعاد كتابته في العمق حيث تجد أظافري المسحوبة خدّم للأمم المتّحدة

أظافري المسحوبة مراوح للسيّدات  
أظافري المسحوبة طبليّات للفقراء  
أظافري المسحوبة طبليّات للشعب، للأكل، للتزّج.

يختصّ المقطع جيم من الناحية الدلاليّة بأنّه توسّع في الحقل الدلاليّ للمقطعين السابقين فالأنا هنا تحوّلت من بعث النور في الظلمات، وملء الفراغ في الكلمات وبعث الخصب في الفضاء وتنصيبه، الى أنا خادمة، مريجة تزرع اللعب، وتنشر القوت، وتوزّع الطهر على الناس.

يتميّز المقطع دال من الناحية الصوتيّة بتوزيعه الموسيقي القائم على ثلاث وقفات في حين أنّ المقاطع السابقة تقوم على وقفة واحدة بمعنى أنّ السّلم الموسيقي لتناغم الأصوات في المقاطع موضوع التحليل، فالتدرّج مقطوع بفعل النقاط الناتئة التي يحدها صوت النون اللثوي السائل وصوت التاء الأسناني اللثوي، وصوت اللام اللثوي السائل. ويتميّز المقطع دال من الناحية التركيبية بأنّه يحتوي في الآن نفسه على البنية التي يتكوّن منها المقطعان باء وجيم وهي مبتدأ + مضاف إليه + خبر مبتدأ + جار ومجرور، البنية التي يتكوّن منها المقطع ألف وهي فعل + فاعل + مفعول به. ويتميّز المقطع دال من الناحية الدلاليّة باحتوائه على البنية الدلاليّة التي يتكوّن منها المقطعان باء وجيم والبنية التي يتكوّن منها المقطع ألف فأنا الألف هي عالم النفس والجسد، وعالم الدال عالم النفس (الصور والخواطر) والجسد (يدي وعظامي). أمّا أنا الباء والجيم فهي أنا جسديّة (عروقي أظافري) وعالم الدال فيه الأنا الجسديّة أيضًا (يدي وعظامي) لا شكّ أنّ التوازي بين المقاطع على مستوى الدلالة هو الذي يعطي للقصيدة لحمها البنيويّة التي تتشكّل من (أ، ب، ج) يقابلها (ب، ج، أ) ويحدّد جدليّة عالم المعنى فيها الذي يتشكّل من أنا = كمنجّة، ربابة، كهرباء، فضّة، قناة، حبال، خادم، مريح، خبز، عكّاز، وأنت = زجاج، جارح، سكّين، مفتش، ساحب أظافر، قاصّ يدين.

هكذا يتّضح لنا أنّ التوازي بين مقاطع قصيدة «أمعاء» الأربعة على مستوى الأصوات والتراكيب والدلالات توازٍ محورها الأنا والأنت. أنا الشاعر البريء في الصور والخواطر، وأنت الرقيب القاصّ، بأظافرك وسكّينك. كما يتّضح لنا أنّ البراءة ونقيضها النجاسة يكوّنان البنية الأساسية لعالم المعنى عند

شوقي أبي شقرا. بنية يمكن انطلاقاً من طرفيها البراءة والنجاسة أن نفسّر الكثير  
الكثير من معالم شعر شوقي أبي شقرا في قصيدته يتبع الساحر ويكسر السنابل  
راكضاً.



# الابداع الأدبي في نصوص



## فرويد والابداع الأدبي

جان لوي بودري

[يعتبر جان لوي بودري J.L. Baudry من أبرز أعضاء جماعة تل كيل Tel quel الفرنسية التي عُرفت في السبعينات بطليعتها في مجال القصة والشعر، والنقد الأدبي. ودرسته التي نقلها الى العربية ترسم الخطوط الكبرى لمفهوم فرويد للابداع الأدبي في ميدان القصة والشعر. مفهوم يثير الكثير من التساؤلات حول العلاقة النفسية بين المبدع وصنيعه الفني].

إنّ الأثر الذي خلفه اكتشاف فرويد، بإضفاء الأهمية والحداثة على التحليل النفسي، ظلّ بالنسبة لمعظم الذين جاؤوا من بعده مهملاً، وغير مفهوم، أو على الأقل، ظلّ في حدود التأويل السيّء، نظراً لذلك الوسواس المركزي الذي تسلط على الفكر الغربي، وعلى فرويد نفسه، وسواس [الاحتكام] الى الفرد، وعدم القدرة على التفكير عامّة خارجه. لكنّ فرويد منذ أن بدأ العمل على العصاب névrose أكّد أنّ هناك ضياعاً للنص، ضياعاً يعود بالدرجة الأولى الى التنظيم الكبتي répressive للمجتمع<sup>١</sup>. كما تبين أنّ النصّ الضائع يمكن العثور عليه مجدّداً لكن بشكل مشوّه (لفظة، على كلّ

\* الفكر العربي المعاصر ١٥ ٢٤ ١٩٨٣.

١. أن يكون هذا الكبّ أمراً محتمّاً أم لا، ذلك مشكلة أخرى. لكن من المهم الملاحظة أنّ هذا الكبّ عند فرويد يتمظهر بعبارة «التخلّي»: الطفل مجبر على أن يتخلّى عن تحقيق رغباته (وتأجيلها)، كما أنّ هذه العبارة ذات صفة جوهرية في الايديولوجيا المسيحية، وتشكّل السلاح المفضّل لدى الطبقة الحاكمة.

مُربية لأنها تدفعنا الى الاعتقاد بوجود التجربة، واستمرار النصّ الأوّل)، مشغول وخاضع لعمليات مشابهة لتلك التي يخضع لها إنتاج النصّ الأدبي البحث. إنّ مفهوم «اللاوعي» الاجرائي المرتبط ببعض حالات النصّ، يساعد في الآن نفسه على تحديد مكان استعادة النصّ الضائع، وإواليات التحوّل التي يخضع لها هذا النصّ. فمنذ الموجز [في علم النفس] يشير فرويد الى الاهتمام الذي يوليه، لما يمكن أن يُسمّى بديناميّة النصّ؛ أي قضية تدوينه وإبانه، حيث يتمّ التعرّف على السمات الخاصّة بالكتابة : أي «الأثر»، «الانفعال العصبي»، «الضيق النفسي»، «وفوات الأوان»<sup>٢</sup>. إنّ تفسير الأحلام، وعلم النفس المرضي للحياة اليوميّة هما قبل كلّ شيء تحاليل نصيّة تسمح باكتشاف قواعد النصّ الضائع، كما تسمح باكتشاف الترتيبات، والتوزيعات الجديدة التي طرأت عليه.

في الحقل الذي هو الحقل الخاصّ بالتحليل النفسي، أي في أحسن الحالات ذلك الحقل الذي يتعلّق باستعادة النصّ الضائع بفعل نظام المجتمع الغربي، نظام التفكير، ونظام الاقتصاد<sup>٣</sup>، أظهر فرويد، وقبل انتشار الألسنيّة، عن معارف لافتة للنظر حول إنتاج النصّ وديناميّته، وحول الزلاقات والتحويلات، والتوظيفات النفسيّة التي يخضع لها النصّ من حيث هو نوع من التبادل لبعض العناصر الكامنة داخله (ارتداد عضوي، عوارض انتقال، واستبدال، إلخ). يبدو هنا أننا تجاه كلّ الطرائق، كلّ الصياغات النصيّة التي يغدو فيها النصّ المكتوب (الأدب) المكان المميّز. ولا حرج أن نرى فرويد، يكشف بالتالي عن فهم للظاهرة الأدبيّة البحتة، يعادل الفهم الذي يديه في تعاطيه مع النصّ «اللاوعي». صحيح أن فرويد هو قارئ مهووس لا يكلّ، كما يقول هو نفسه في [بحثه] عن ليونارد [دافينشي]. وهو من جهة ثانية يعرف كبرجوازيّ عصره المثقّفين، أن يزيّن مراسلاته، ويخلّل كتاباته بمقاطع [أدبيّة] مناسبة. لكن هناك أكثر، هناك ذلك الشخص الذي ينتمي الى الأدب [أوديب] والذي سيغدو واحدًا من المفاهيم الأساسيّة في التحليل النفسي، كما

٢. أنظر : J. DERRIDA : «Freud et la scène de l'écriture», in *L'écriture et la différence* : Seuil, col. «Tel quel».

٣. يبدو جيّدًا أن كلّ حركة، كلّ نظام فكري محدّد بمستوى المعنى والحقيقة لا بدّ أن ينتج عنه ضياع النصّ.

هناك ومنذ تفسير الأحلام تحليل لشخص آخر في المسرح، هاملت، شخص بمقارنته بالأول [أي أوديب] يساعد في تبيان الكبت المعزّز في مجتمعنا، والآثار العصائية النابعة منه.

إذا كان الأدب يشكّل نقاط استدلال ويؤكد فرضيات البحث التحليلي، فلا بدّ بدوره ضرورة أن يجعل من نفسه موضوع تساؤل. إن الاستمرار في الاتجاه ذاته قاد فرويد الى البحث أولاً في الأدب عن سند مثالي في البحث التحليلي (خاصة وأنّ هذا النصّ قابل لأن يُقرأ من قبل جميع الناس)، وقاده بالتالي الى مُسألة الأدب عن سبب هذا السند، ومن ثم جعله واحداً من مجالات تحريّ «الفضول» التحليلي. ليس من المدهش إذاً، أن تلقى عند فرويد مفهوماً «للفنان»، و «المبدع»، و «القاص»، و «الشاعر»، ومفهوماً «للأثر» وعملياته الابداعية، ومفهوماً للقراءة وللقارىء. فهذه المفاهيم هي في الواقع مرتبطة ببعضها بعضاً.

إن التعليق الذي كتبه فرويد حول غراديفا Grädiva للكاتب يانسن Jensen، هو أكثر من تحليل بسيط للأحلام والهذيان، ذلك أنّه يطرح مشكلة نظرية بشكل خاص. فمنذ السطور الأولى يعلن فرويد عن معطيات هذه المشكلة حين يقول «لقد استفاق الفضول يوماً بالنسبة للأحلام التي لم يُحلم بها أبداً لكن نسبها القصاصون لأشخاصهم الخياليين. إنّ التفكير بإخضاع هذه الفئة من الأحلام للفحص يبدو مثيراً وعديم الفائدة؛ لكنّ التفكير بهذا الموضوع من زاوية معينة لا شيء يبرره. لكن فرويد سيكرّس جزءاً كبيراً من عمله لتسوية هذا التفكير. والسؤال الذي كان يتساءله فرويد يمكن صياغته بالشكل التالي. كيف يمكن لأحلام متخيّلة من قبل كاتب، ومنسوبة لضرورات وهمية لشخص [في قصّته] قابلة للتفسير التحليلي كما هي الحال في الأحلام «الواقعية»؟ كيف يمكن أيضاً لأشخاص وهميين أن يوصفوا بشكل يبدوون فيه وكأنّهم خاضعون للقوى النفسية نفسها التي يخضع لها الأشخاص الواقعيون؟ يميّز فرويد إذاً بين الواقع والخيال. إلّا أن تمييزه لا يمرّ عبر حدود علم النفس الكلاسيكي الذي يعتبر أنّ الحلم هو من صنع الخيال، ولا يمكن بأيّ حال أن يوصف بالواقعي. يطرح فرويد إذاً الأحلام الواقعية — الأحلام التي يعيشها الانسان في الواقع — من جهة والأحلام

المتخيلة من جهة ثانية (إنّ الأحلام الواقعية تبدو وكأنّها لا تعرف مكبّحاً أو قوانين، فكيف بالحري بالنسبة للأحلام المتخيلة حيث يبدو إنتاجها متحرراً من أي قيد). إنّ الحقل المفهومي لهذه القسمة ليس محدّداً من حيث المنطلق. فهل المراد هو التناقض بين الوعي / واللاوعي؟ لكنّ إنتاجات القاصّ ليست بمنأى عن اللاوعي الذي يغطّي دائماً الانتاج الواعي. هل المراد هو الحالة التي تظهر فيها هذه الانتاجات، حالة النوم من جهة، وحالة اليقظة من جهة ثانية؟ ذلك ممكن، فنحن سنرى فيما بعد كيف يقيم فرويد لفظة وسيطة تساعد في الانتقال من أحلام الواقع الى أحلام الخيال. لكن من المهم أن نلاحظ، أن هذه القسمة تدع جانباً ما يشترك به الاثنان معاً، أي خصيصتهما النصّية التي تجعل من الكتابة — من النصّ المكتوب — قابلةً ومن دون أية حاجة لوسيط للقراءة نفسها التي تجري في قراءة الأحلام [الواقعية]. كما أنّ هذه القسمة، القائمة على الموقع المركزي الذي يحتله «الفرد» هي التي أوجدت المتاعب لفرويد.

إنّ الفرق بين «الحلم الواقعي» و «الحلم المتخيّل» لا يؤكّد على التمايزات النصّية التي يمكن أن تظهر بمقارنة الحلمين ببعضهما بعضاً، أي بقراءة النصّ نفسه، وإنما يؤكّد على حالة، وملكة (الخيلة) تنسبان الى «الفرد». بالمقابل، وانطلاقاً من التناقض بين الواقعي / والمتخيّل، وجد فرويد نفسه مضطراً الى استعمال التوسّطات عندما اعتبر أنّ الأحلام المتخيلة قابلة للتفسير بالطريقة نفسها التي تفسّر بها الأحلام الواقعية. وقد اعتمد أولاً — على مستوى شبه منظور — ومن دون مناقشة النظرية التي ترى في الفن محاكاة [للطبيعة].

والمحاكاة تدخل في صلب الألفاظ التي نتج عنها سؤال فرويد : إذا كان الأثر والواقع يمكن أن يحلّ الواحد منهما مكان الآخر، من حيث أنّهما مادّة لمعرفة جديدة (التحليل النفسي) لم يتسنّ للقاصّ أن يلمّ بها، فهذا يعني أنّ الواحد يحاكي الثاني، وأنّ المحاكاة هي كاملة. لكن من أين يأتيه هذا الاتقان؟ «إنّ قراءنا لا بدّ لهم أن يكونوا قد دهشوا لرؤيتنا ونحن نعالج نوربار هانولد N. Hanold، وزويه برتغنغ Z. Bertgang في كل تعبيراتهما النفسية، في كل أعمالهما وحركاتهما، كشخصين واقعيين وليس كمخلوقات من إبداع القاص». إنّ فرويد يتمسّك جداً بمطابقة الأثر [الأدبي] للواقع. وعندما يحسّ

بابتعاد الواحد عن الآخر، كما هي الحال في حالتين من الغراديفا، فإنه يسعى لأن يبين أن مخالفة الواقع غير موجودة، لأنه من الممكن أن نوسع دائرة الواقع ونهتم بالمصادر التي استقى منها القاصّ هذا الجزء من أثره. إن التوسع في مفهوم الواقع ليشمل «اللاوعي» هو جوهرى بالنسبة لفرويد كي يتمكن من الابقاء على مفهومه الواقعي للفن. إن فرويد على كل حال، يعترف بوجود علاقة بين الأثر ومبدعه. وإذا ما أظهر الأثر شيئاً من المعرفة (معرفة تطرح إشكالاً بالنسبة لاستقاء صاحب المعرفة، المعرفة العلمية بسبله الخاصة)، فلا بدّ من نسبة هذه المعرفة الى «ذات» سواء أوعت هذه المعرفة أم لم تعها، أتعّدت هذه المعرفة أم لم تتعمّدها، فإنها مسؤولة عن توزيعها.

يمكننا أن نتساءل إذا كانت هذه المشكلة بالألفاظ التي تطرح بها، لا تكشف عن الأرضية ذاتها التي يقوم عليها العلم الذي يطرحها. أرضية ميتافيزيقية تقوم على ثنائية الواقعي / الخيالي، الإشارة والمعنى، المدلول والتمثيل، أرضية لاهوتية تقوم على رابط الخالق بمخلوقه، المسند بالمسند إليه عبر العلاقة التي تنصّ على أنه، إذا كانت P تنتمي الى S فإنّ S لا يمكن أن تري الى جميع [العناصر] المسندة إليها؛ بكلمة أخرى، إنّ «الذات ليست هي أبداً علّة النصّ، لكنها توجد قبله، من حيث هي المادة السببية والضرورية لانتاجه، أرضية ايديولوجية. أخيراً نظراً لأنّ المفترضات التي تدعم الخطاب [النفسي] لم تناقش بذاتها. إنّ هذه المفترضات الايديولوجية واللاهوتية هي على كل حال مسجلة بوضوح في نصّ فرويد : «إنّ الشعراء والقصاصين يعرفون عمّا بين السماء والأرض أشياء كثيرة لم تقدر بعد حكمتنا المدرسية أن تحلم بها. فهم في معرفة الروح أسيادنا، نحن عامة الناس، ذلك أنّهم ينهلون من مصدر لم نستطع بعد أن نجعله في متناول العلم...» ويقول في مكان آخر : «هؤلاء العارفون المتعمّقون بالنفس الانسانية درجنا على تسميتهم بالشعراء». لكن ما أن يقبل الرابط، الرابط السببي، والانتمائي بين «الشاعر» و «القصاص»، و «الأثر» حتى نجد فرويد يتردّد في تحديد السمات الخاصة بهذا الرابط فهو إذا ما مال لاعتبار «الشاعر» «ذاتاً» مميّزة تقرب ذات الخالق من حيث وجودها بين السماء والأرض، وقدرتها على معرفة ما لا يعرفه بقية الناس، أي الجهلة، وتغدو من جرّاء ذلك محلّ تكريم هي أهل له، فإنه يمرّر مع ذلك جواباً

آخر : « لكن الحياة النفسية ليست حرة بالقدر الذي نتصور. ولربما كانت معدومة الحرية. إذ أن ما نسميه في العالم الخارجي بالصدفة ينتهي بالحلول في قوانين، وما نسميه في الحياة النفسية بالنزوة يخضع أيضًا لقوانين لم نتحسسها بعد بشكل واضح». في هذه النقطة يلّمح فرويد الى أن الأثر [الأدبي، أو الفني] هو موضوع للتطبيق العلمي وليس للمعرفة المتعذرة الشرح، أو الفو طبيعي.

بين هاتين الامكانيّتين، يقف فرويد مترددًا. فهو لا يستطيع أن يعتبر الانتاج الفني كأى إنتاج نفسي آخر، لكن بالمقابل، إن الاشارات التي تدل على هذا التردد كثيرة. فهي تتبين من خلال الشكل الاستفهامي الذي اعتمده، والمقاطع التي يقطع انسياها بسرعة. من هنا تكتسي لفظة جاهل كل معناها. إن محاولة فرويد تبدو فريدة في حذرها، وفي تقديرها للمشاهير. «لكن بطلنا نوربار هانولد، بما أنه من صنع القاص، نريد أن نسأل هذا الأخير، بكل حياء، هذا السؤال : هل خضعت مخيلته لقوى أخرى غير قواها الذاتية؟» «سؤال خجول، سؤال حتى الآن يبقى من دون جواب (لكن هذا السؤال افترضه آنفاً فرويد، عندما تحدّث عن وحدة الحياة النفسية، والقوانين التي تقوم عليها) لكنه يشير الى قصد خفي يعبر عن الطريقة التي سيستعملها فرويد، سؤال ملحّ يمكن صياغته بأشكال مختلفة : ما هي المعرفة التي يملكها القاص؟ ما هي علاقتها بالعلم (القديم، والتحليل النفسي الكلاسيكي، والحديث)؟

إن فرويد، وهذا يجب ألا يُنسى، يسعى لتحقيق شيء من الشرعية لطريقته التحليلية، ولنتائجها باستعمال الآثار الخيالية، ويمتني نفسه بالوصول الى تحقيق نظراته حول «اللاوعي» والحلم باستنتاجات تفرضها دراسة الآثار الأدبية. هذا التأكيد هو ولا شك على درجة عالية من الأهمية، وذلك لأسباب منهجية : فما يقوم به التحليل النفسي على صعيد التحليل يقدمه الأثر الفني في صياغة نهائية. ولا بدّ إذاً أن يبين أن العناصر نفسها، والعمليات النفسية ذاتها تتلاقى معاً، سواء تمّ العمل في هذا الاتجاه أو ذاك، سواء عاجلنا مريضاً ما، أو أوجدنا شخصاً [في قصة من القصص]. ما يسعى اليه فرويد إذاً هو فهم هيكلية الأثر، وتحديد موقعه داخل النتاجات النفسية، وإدراك «عمليات



الابداع الفني». ومن ثم تبرير تمكّن البعض من الابداع الفني وعجز البعض الآخر عن مثل هذا الابداع (موقف فرويد تجاه هذا الموضوع هو كما رأينا موقف شائع يريد بعكس ما يؤكده لوتريمون أن يكون الشعر من صنع فرد وليس من صنع المجموع). لا شك «أن القصّاصين والشعراء يعرفون أشياء كثيرة عمّا بين السماء والأرض، لا تعرف حكمتنا بعد كيف تحلم بها»، (وهنا مفهوم فرويد لا يختلف بشيء عن الرؤيا الرومانسية والبرجوازية والمسيحية للشاعر). لكنّه في مقطع آخر يكتب: «إذا كان الذكاء هو الذي دفع بالقاصّ الى إبداع قصّته المتخيّلة بشكل يحلّل نفسه فيه على طريقة المعاينة الطيّبة الواقعيّة، وإذا كان هذا الذكاء بمنزلة المعرفة، فنحن نتشوّق لاكتشاف مصادر هذه المعرفة بالذات».

إنّ تحليل فرويد للفراديفا كتب فيما بين سنتي ١٩٠٦ و ١٩٠٧. وإذا كان فرويد في ذلك الوقت قد خرج من «عزلته الجميلة» وإذا كان التحليل النفسي قد بدأ ينتشر [لاعتراف الناس به]، فلا بدّ أن يناضل هذا العلم ضدّ تعصّب التحليل النفسي الكلاسيكي بُغية الوصول، الى مناطق جديدة. نحن نشعر أنّ [كتاب] هذيانات وأحلام يستجيب لهذين الهدفين. فرويد من جهة لا يخفي سروره من موقفه الآخذ بالتحكّم في المجال الأدبي، فملحق الطبعة الثانية يكشف بشكل نشره عما حقّقه من انتصار في هذا الاتجاه (في السنوات الخمس التي مضت، ومنذ أن كتبت هذه الدراسة، تجرباً البحث في التحليل النفسي على معالجة نقاط أخرى من بينها الابداع الأدبي) — ومن جهة ثانية يعلن عن غبطته الزائدة تمكّن التحليل النفسي من أن يكون على اتفاق مع أثر أدبي، وأن يكون قادراً على إعطاء التفسير الصحيح لأحلام وهذيانات شخص خيالي، [في القصّة] فيما العلم القديم، أو طبّ الأمراض النفسيّة لم يستطع بمفهومه التبسيطي أن يضع الهذيان إلّا في تصنيف «ساقط» أو بالأحرى غير ملائم، [أصف الى ذلك] إطلاقه الأحكام البحث أخلاقيّة على البطل («إنّ طبيب الأمراض النفسيّة يصف بطلنا بالمنحط»).

مع العلم أنّه بفضل التحليل النفسي أعيد للقاصّ هيكلية ليست ببعيدة عن هيكلية رجل العلم. «قد نخدم القاصّ خدمة سيّئة برأي الجميع، فيما لو اعتبرنا أثره كدراسة في طبّ الأمراض النفسيّة. إنّ القاصّ كما يقولون يجب

أن يظلّ بعيداً عن طبّ الأمراض النفسيّة ويترك للأطباء وصف الحالات المرضيّة. في الواقع لم يتقيّد أي من القصاصين الحقيقيين بهذه القاعدة فتصوّر الحياة النفسيّة للانسان هي في الواقع مجاله الخاص، فهو قد سبق دائماً رجل العلم وخاصّة عالم النفس العلمي... ليس على القاصّ أن يتنازل عن مجالاته أمام طبيب الأمراض النفسيّة، كما أنّ على طبيب الأمراض النفسيّة ألا يتنازل عن مجالاته للقاص. ومن دون أن يضيّع القاصّ أيّة نزعة جماليّة يمكنه أن يعالج بشكل صحيح أيّ موضوع يتعلّق بطبّ الأمراض النفسيّة.

لكن فرويد يذهب أبعد من ذلك، فالمقارنة بين العلم (القديم) والقاصّ يجعلها لصالح القاصّ: «إنّ العلم لا يستطيع أن يقف في وجه القاص: فبين قابليّات الارث بشكلها المؤسسي وإبداعات الهذيان التي تظهر منتهية»، يترك العلم فجوة يعوّضها القاص. فالعلم [القديم] لا يرتاب بأهميّة الكبت، ولا يعترف بأنّ هذا الأخير بحاجة ماسّة للأوعي كي يعبر عن العالم الذي تتجلّى فيه الأمراض النفسيّة. كما أنّه لا يبحث عن سبب الهذيان في الأزمة النفسيّة ولا يتصوّر الأعراض كنتيجة للمساومة. [أيّني] هذا أنّ القاصّ يقف لوحده في وجه العلم؟ قطعاً لا، إذا كان كاتب هذا البحث (فرويد) يصف أعماله بالعلميّة....».

إنّ فرويد هنا يعلن عن الروابط التي يمكن أن تنشأ بين القاصّ والعلم الجديد، أي التحليل النفسي [ويرمي الى أن يبين] كيف أنّ المعرفة النفسيّة يمكن أن تظهر معرفة القاص. «إنّ الكاتب الذي كرّس نفسه منذ سنة ١٨٩٣ [للبحث] عن تكوين المشاكل النفسيّة لم يفكر أبداً أنّه سيلجأ الى القصّاصين والشعراء لتأكيد نتائجه. ولم كانت دهشته كبيرة لما رأى، لدى صدور الغراديفا في عام ١٩٠٣، أنّ القاصّ اتّخذ مثله المشاكل النفسيّة نواة لأثره [المذكور آنفاً]، في حين ظنّ هو نفسه [أي فرويد] أنّه اكتشف جديداً في مصادر المعاينة الطّبيّة. كيف استطاع القاصّ أن يصل الى المعرفة نفسها التي وصل اليها الطبيب، أو على الأقلّ كيف عمل للوصول الى معرفة الأشياء نفسها التي يعرفها الطبيب؟». لكنّ هذا السؤال طرحه فرويد ولا شك بكثير من الحياء وهو سيمتّع عن الاجابة عليه مرّة أخرى.

لكن من الملاحظ أنّ فرويد في هذا المقطع يرتكب خطأ بسيطاً، فهو

لم ينتظر الغراديفا لصاحبها يانسن لبحث عن إثبات لنتائجه عند الشعراء. وإنما بدأ بذلك في الفصل الرابع من تفسير الأحلام، فعالج بشكل مطوّل في حديثه عن حلم الموت عند الأشخاص العزيزين [وعقدة] أوديب لسوفوكل. يقول فرويد عن مسرحيّة [الكاتب اليوناني] «إنها ليست سوى كشف تدريجي مؤجل بحذق، وهي تشبه بذلك التحليل النفسي». ويتابع فرويد تعقّبه لأثر أوديب في شخص هاملت حيث نجد بداية جواب على السؤال الذي يطرحه فرويد بحياء، لكن بالحاح، فبعد أن بيّن أن رغبات الطفل في هاملت — هي على العكس ممّا هي عليه في أوديب، مكتوبة، يأخذ فرويد بتفسير تردّدات البطل في قتل والده انطلاقاً من الكبت بالذات. لكن لنقرأ :

«إنّ الكراهيّة التي كان من المفروض أن تدفعه للانتقام تحوّلت الى ندم وتبكيّت للضمير، لم يتصوّرها بأيّ حال أفضل من المجرم الذي كان عليه قتله. لقد ترجمت [أي فرويد] بألفاظ واعية ما هو غير واعٍ في نفس البطل؛ وهكذا إذا قلنا فيما بعد أن هاملت كان هستيريا فهذا ليس سوى نتيجة لتفسير. إنّ النفور من الأعمال الجنسيّة، الذي تفضّحه الأحاديث مع أوفيلي Ophélie، يتطابق مع هذا العرّض المرضي. هذا النفور سيتمكّن شيئاً فشيئاً من نفس الشاعر في السنوات التالية الى أن يجد تعبيره في تيمون أثينا Thimon d'Athènes. لا يمكن للشاعر أن يكون قد عبّر في هاملت إلّا عن مشاعره. إنّ جورج براندس G. Brandes يشير في كتابه عن شكسبير (١٨٩٦) إلى أنّ هذه المأساة كانت قد كتبت مباشرة بعد موت والد شكسبير (١٦٠١) أي في عزّ الحزن، وبذلك يمكن القبول أنّه في ذلك الوقت كانت انطباعات الطفولة التي تتعلّق بوالده في عزّ تأجّجها. ونحن نعلم من جهة ثانية أنّ ابن شكسبير الذي توفي في الساعات الأولى كان يسمّى هامنت Hamnet (اسم هاملت نفسه).

إنّ هاملت الذي يعالج علاقات الابن بأهله، لا يبعد كثيراً من حيث الموضوع عن ماكبث الذي كتب في الوقت نفسه تقريباً، لكنّ هذا الأخير يعالج غياب الولد. إذا كانت كل الأعراض المرضيّة، والأحلام نفسها يمكن أن تفسّر بعدّة طرق، ويجب أن تفسّر على هذا المنوال إذا أردنا فهمها، فلا بدّ [قياساً على ذلك] أن تحظى جميع الابداعات الأدبيّة التي تنبجس من

انفعالات الكاتب بأكثر من تفسير. لقد حاولت هنا أن أفسر الميول الأكثر عمقاً في نفس الشاعر».

إنّ هذا القول المتمثل به لا بدّ من النظر اليه من فوق لجعل التفكّك الذي بداخله أثناء العرّض ملموساً. «نفور من الأعمال الجنسية الذي تفضحه الأحاديث مع أوفيلي (المراد بالتمام هو نفور هاملت) يتطابق مع هذا العرّض المرضي (هستريّة هاملت). نفور سيمتلك شيئاً فشيئاً نفس الشاعر في السنوات التالية الى أن يجد تعبيره في تيمون أثينا». هذا النفور إذاً، ليس هو نفور هاملت، وإنّما هو نفور شكسبير. قبل هذه المرحلة لم يكن شكسبير معنيّاً، لكنّ الاحالة الى تمثيلية أخرى للشاعر الانكليزي هي التي تفهمنا أنّ الشاعر ليس هو هاملت (ولم لا) وإنّما الكاتب نفسه. كل شيء يجري إذاً وكأنّ فرويد — ودون أن ينبّهنا، يطابق بشكل طبيعي بين تحليل شخص متخيّل [شخص مسرحي] وتحديد عوارضه العصائية، المرضيّة، وبين العوارض المرضيّة للكاتب. إذا اعتمدنا محاولة فرويد بالذات، لاستطعنا أن نتساءل عمّا إذا كان تسرّعه، وإهماله اللامعتاد للأسلوب لا يفضح خجله الفجائي أمام عاطفة «تدنيس المقدّسات»، (وأن نتساءل أيضًا عمّا إذا كان من غير الممكن أن نعيد شكسبير الذي يتحدّث عنه الى قصّة حياة فرويد، الى تفسير الأحلام الذي انبثق عن تحليل فرويد لذاته غبّ وفاة والده).

إنّ هذا المقطع يكشف عن مفهوم معيّن لدى فرويد عن «الابداع الأدبي»: فالأثر بموضوعاته يعكس أولاً سيرة حياة الكاتب: موت الأب، غياب الولد. ويرز ثانياً انفعالاته، فهو يعبر عن عواطفه، بشكل يبدو فيه الأثر وكأنه المنطلق لتفسير الميول الأكثر عمقاً لنفس الشاعر (لمشكلاته ولضميره اللاواعي). الأثر هو تعبير عن الحياة النفسيّة، وهو مسكون بشخص غير مرئيّ لكنه حاضر سواءً أخفاه هذا الأثر أم كشف عنه. وإذا ما أفلت الأثر من صاحبه كما يفلت الحلم من النائم والعرّض المرضي من المريض، فهذا لا يعني أنّ الأثر لا يفضح صاحبه ويخونه. إنّ نفور هاملت من الأعمال الجنسية هو نفور شكسبير بالذات من هذه الأعمال. والدليل كما يمكن أن يقال، ومن دون أن نحمل نصّ فرويد أكثر ممّا يحمل، هو أنّ موضوع ماكبث يقوم على غياب الولد. إنّ الأثر يحيلنا الى معنى يقع خارجه، ويعيّن كاتب

النصّ، وليس النصّ بالذات. هذه الرؤيا للأثر وصاحبه تضعنا وجهًا لوجه أمام الرسم الأولي للنقد الأدبي الذي يستوحي التحليل النفسي [في اقترابه من النصّ]، كما تضعنا أمام حقله الايديولوجي، وطرائقه المنهجية. إذا كانت نقطة وصول النقد النفسي لا تختلف كثيرًا عما هو عليه النقد السيري البسيط (من حيث أن لاوعي الكاتب، وغرائزه الجنسية، وأزماته النفسية، أي أن كل ما هو مخبأٌ يحدّد موضوعات الكاتب وصوره، وليس الاختزال المبسّط لأحداث الحياة، وللمراحل العاطفية الخ.)، فإن الرابط الجوهرى بين «الأثر» و «الكاتب» بين «النصّ» و «صاحبه» يبقى هو ذاته [في النقد النفسي والنقد السيري]. فالنصّ من حيث هو تعبير عن كاتب، ودالّ عن مدلول، من وظيفته أن يعبر عنه، يبدو ثانويًا وقابلًا للتحويل الى نصّ آخر، أكثر أهمية [أي الكاتب]. السلطة الوحيدة التي يتمتع بها النصّ، هي كما سنرى تاليًا تكمن في قدرته على توفير لذة ثانوية، وإغراء جزئي. وتنجم أيضًا عن هذا المقطع من تفسير الأحلام، حيث الشخص المتخيّل يمثّل الشخص الواقعي. يبدو من هذا التحليل أن هناك إوالية توهم واحدة تحدّد خطاب النقد الأدبي بكامله.

لكن في كتاب «هذيانات وأحلام» بيدي فرويد شيئًا من الحيلة بالنسبة لهذا الموضوع، ويعرف عن هواجسه إزاء المنزلق الذي حطّ رجله فيه، «لا شك أن قرّاءنا سيدهشون لرؤيتنا نعالج نوريار هانولد، وزويه بيرتغنغ في كلّ التعبيرات عن حياتهما النفسية، وفي كلّ الأعمال والتصرفات، وكأنّهما شخصان واقعيان وليس كمخلوقين شعريين...». وينهي فرويد دراسته، بمراجعة ذات صفة خيالية للأشخاص الذين حلّهم: «لكن لتتوقّف هنا وإلاّ كدنا ننسى أن هانولد وغراديفا هما من صنع القاص». لكن، كما رأينا، إمكانية اعتبار الأشخاص الوهميين كأشخاص واقعيين هي التي يعاني فرويد من مشكلتها في هذا النص. على كلّ حال إن موقفه في هذيانات وأحلام يبدو متراجعًا عما كان عليه في تفسير الأحلام لكنّ المخطط نفسه يبدو ظاهرًا في كليهما. ذلك أن فرويد يوحد بين الأشخاص ومنهم ينطلق في تحليله. موضوع الغراديفا، من حيث سمات العصاب المرضي للبطل، يساعد فرويد في مشروعه. فهو يبدأ أولاً بالعوارض المرضية للأشخاص ثمّ يتحوّل عنها فيما بعد فيعتبر أن الأشخاص والأثر بالذات يمكن اعتبارهما كعوارض مرضية،

عوارض هي في الواقع من نوع خاص، لكنّها تعطي «القاصّ» و «الشاعر» و «الفنان» هيكليتهم المميّزة في مجال العصاب أو على هامشه<sup>٤</sup>.

فرويد يقول بصراحة إنّ هاملت هستيري، لكن إذا كان نفور الشخص من الأعمال الجنسيّة هو نفور شكسبير، فإنّ فرويد يوجي ولا يقول صراحة أنّ شكسبير هو أيضًا هستيري. الخاتمة المنتظرة لما يظنّ أنّه قياس هي منسيّة. فهل أهملها فرويد عن غير قصد (رقابة على عمل مدّنس) أو أنّه سكت قصدًا عنها لأنّها تشكل مشكلة له قد يجهد فيما بعد لحلّها؟

يلاحظ فرويد في وصفه لخصال الشخص عند يانسن «أنّ انفصال الخيّلة عن الفكر الجدلي كانت تدفعه ليغدو شاعرًا أو مريضًا بالعصاب، كان من تلك المخلوقات التي لم تكن مملكتها من هذا العالم». وهكذا إذا، بعد تأكيده أنّ القاص يجب ألا يترك مجاله للمحلّل النفسي، وإنّ المحلّل النفسي يجب ألا يتنازل عن مهمّاته للقاص، وبعد اعترافه أنّ «الشعراء والقصاصين يعرفون أشياء كثيرة عمّا بين السماء والأرض، لم تستطع بعد حكمتنا المدرسيّة أن تحلم بها»، وأنّ القاص «سبق دائمًا رجل العلم، وخاصّة عالم النفس العلمي»، يبدو أنّ فرويد ليس بعيدًا عن اعتبار القاصّ، والشاعر، أي ذلك الشخص الذي تنسب إليه نصوص [من نوع معيّن] تجعل منه شاعرًا، أو قاصًا، نصوص هي من القماشة نفسها التي تصدر عن المريض بالعصاب، والتي تخضع للبحث التحليلي. هذا ما يبدو واضحًا في ملحق الطبعة الثانية من هذيانات وأحلام : «في السنوات الخمس الماضية ومنذ أن كتبت هذه الدراسة، تجرّأ البحث في التحليل النفسي على معالجة بعض النقاط الأخرى في النتاج الأدبي». فهو لا يسعى فقط الى تأكيد ما اكتشفه عند العصائين غير الخلاقين، وإنما يدّعي أنّه بمقدوره تبيان الانطباعات العميقة، والذكريات الشخصية التي أدّت بالكاتب الى تأليف أثره، والكشف عن المسالك، والعمليات التي دخلت عبرها هذه الانطباعات، والذكريات الى الأثر. وهكذا يبدو أنّ العصائين — كما يتبيّن بشكل غير واضح من قول فرويد — ينقسمون الى مبدعين وغير مبدعين [المبدعون هم الشعراء والقصاصون — الاشارة لنا].

٤. قياس يظهر بوضوح المفترض الميتافيزيقي، غلط التفكير، والتجريبية التي يقوم عليها : إذا كانت الباء تتضمّن الألف، والألف تعادل التاء يجب على الباء أن تكون هي أيضًا التاء.

هذا التصنيف لا يتميز بأيّ شيء عن التصنيف المبنيّ على مفهوم أيديولوجي عامّي «للإبداع الأدبي»، وهو يتحدّد بالمنطلقات النظرية نفسها : المبدعون هم على صلة من نوع خاصّ بالجنون<sup>٥</sup>. الأثر [الفني] هو مظهر من مظاهر الهذيان التي تتملّك المبدعين. «الإبداع»، «الجنون»، «التملّك»، «الهذيان»، هي ألفاظ الواحدة منها قابلة لأن تحلّ مكان الأخرى. الهذيان الذي يخضع له شخص الغراديّ، يحمل هذا الشخص، وبفضل مخيلته لبصير شاعرًا، أو مريضًا بالعصاب، ويعطي لكتاب يانسن سمة التأليف الجهنميّ، سمة أشار إليها فرويد أكثر من مرّة. وإنّ الهذيان الذي يعيش فيه الشخص يبدو وكأنّه انعكاس مشوّه للعمليات نفسها التي تلعب دورًا ما في بناء الأثر.

أن يكون جنون «المبدع» الذي يتملّكه «كلام آخر» هو مدعاة تمجيد من قبل الرومانسيين، وأن يكون هذا الجنون مدعاة للتبرير من قبل الكتاب الذين يشعرون بسوء مكانتهم في المجتمع، أن يكون هذا الجنون في المنظور الفرويدي نابعا من غائيته المرضيّة، ومفرغا بإنتاج الأثر، لا يغيّر شيئا في البنية الظاهرة لعلاقة هذه الألفاظ ببعضها بعضا، أي العلاقة الضرورية التي تكمن بين إنتاج النصّ (الأثر) والوجود الماسّ لسمة العصاب المرضي عند الفرد المنتج له.

على كلّ، إنّ الكشف عن التشابهات [بين مفهوم فرويد للإبداع والأرضيّة الأيديولوجيّة الخفيّة] التي يقوم عليها هذا المفهوم ليس من الضروري أن يقودنا الى اختزال مفهوم فرويد في شكل مبسّط جدّا، وبالتالي نسيان أن المهمّ بالنسبة لفرويد دائما، هو فهم إوالية العصاب وأشكاله، وتبيان العصاب بأنّه لا يلامس فقط «بعض فقراء المرضى» كما يقول جانيه Janet في حديثه عن روسيل Roussel، وإنّما يغطّي حقلا واسعا.

إنّ النصوص اللاحقة لفرويد حول «الإبداع الأدبي» تؤكد، وتوثّق ارتباط الإبداع بالعصاب. كما تبني بوضوح إوالية «الإبداع الفني» ومخطّطه، وتجدد

٥. جنون، يحدّد، نظرا لسيطرة الألسنيّة على «العلوم الانسانية»، وعلى طبّ الأمراض العقليّة بوجه خاص، يحدّد بأنّه انحراف لغوي، أي اختلاف عن لغة «مثاليّة» عاديّة. لأننا ما زلنا عاجزين عن القبول بنظرية فرضيّة حول النصّ وإنتاجه، نظرية تسمح بتحديد العادي. يكفي مثلاً أن يخرج نص ما عن المؤسّسة الجماليّة الأدبيّة، أو أن لا يعترف بها حتى يتّهم «بالهذيان».



في الوقت نفسه الموضوعات المعروضة في الغراديفا.

في تعليقه على الغراديفا يتساءل فرويد عن مصادر المعرفة عند القاص. ويتساءل عما يجعل هذه المعرفة التي تتضمنها القصة قابلة للتحليل، وكأنها «معاينة طبية واقعية». في إثر هذا التساؤل يرسم فرويد بداية جواب. إننا ننهل ولا شك من مصدر واحد. «فكل منا بطرقه الخاصة وبتطابق النتائج يثبت أنه يعمل بإخلاص. إن سيرنا يكمن في معاينة واعية للعمليات النفسية المرضية عند الآخر، بغية اكتشافها، وإصدار القوانين المتعلقة بها. أما القاص فيعمل بشكل مغاير؛ فهو يركز انتباهه على لاوعي روحه، ويعبر أذنًا صاغية لكل مضمراته، معطياً إياها التعبير الفني بدل أن يكتبها بالنقد الواعي». عبارات متناقضة ومبهمة في الآن نفسه. ففرويد لا يشير إلى ماهية العملية التي تكمن في تركيز القاص على لاوعيه، كما لا يوضح ما هي المضمرات التي يكسبها «الفنان» تعبيراً أدبياً.

على العكس [كما يقوله فرويد] من الممكن أن نستشف تمايزاً جوهرياً بين العصاب وفعل الكتابة، لا بل مبدأ تنافٍ. فالعصاب ينتج عن الأزمات التي يحدثها كبت النص اللاوعي، بينما الأثر الأدبي يعمل على قبول هذا النص، وكتابته (مرة ثانية ومضاعفة كتابته) كبس في الموقف الفرويدي الذي سبق وأشرنا إليه. فهل الأثر يجب أن يُدرج في حيز العلم؟ أم أن يُشبه بالتشكيلات العصائية؟ يمكننا أن نتساءل إذا ما كان اللجوء إلى التسامي لا يجد هنا منبعه، وإذا ما كان هذا الأخير يشكل وسيلة للهروب من مشكلة عصبية، وحلاً نظرياً للتخلص من التناقضات.

يكمل فرويد في النص الذي نقل إلى الفرنسية تحت عنوان الابداع الأدبي والرؤيا، وفي نهاية الفصل الثالث والعشرين من مدخل إلى التحليل النفسي، يكمل مفهومه عن «الابداع» وعن العمل الابداعي، ويوضح ما يعني «بالمضمرات». إن بعض الجوانب من صياغات فرويد التي تتضمنها تعليقه على الغراديفا والتي أهملناها تجد توضيحاً لها، ها هنا :

«نحن الجهلة، تمنينا دائماً أن نعرف من أين يأتي هذا الشخص المميز، الذي هو المبدع الأدبي (شاعر، قاص، كاتب مسرحي) بموضوعاته... وكيف ينجح عبر هذه الموضوعات في إثارتنا بشدة، وإحداث الانفعالات فينا،



انفعالات مفاجأة أحياناً بقدرتنا على الاحساس بها. إن ألفاظ المسألة الجاهل<sup>٦</sup>، الشخصية المميزة للمبدع، تكرر الألفاظ المستعملة في هذيانات وأحلام وتوجد في مدخل الى التحليل النفسي (إن الجهلة لا يستخرجون من مصادر النزوة إلا لذة محدودة)، لكن المسألة غيرت وجهتها، فبينما كانت في الغراديفا تتعلق بمعرفة القاص، وتتوجه الى رجل العلم، [نراها هنا] تتعلق باللذة وتتوجه الى القارئ. وكما أن معرفة رجل العلم هي التي ساعدت في الكشف عن مضمون الأثر، هكذا هي لذة القارئ هنا، إذ تساعد في الكشف عما يركز أثر القاص لكنها في الآن نفسه تكشف عما يجول في نفسية القارئ. هذه المسألة تقبل بوظيفة للقراءة، وبأثر خاص لها : إحداث انفعالات، وتحديد متعة ما.

إن هذا المفهوم للأثر الأدبي من حيث هو منبع لذة، وانفعالات، انطلق منه فرويد ليبين بشكل أفضل عملية «الابداع». لكن مفهومه عن الابداع لا يختلف إلا في القليل عملياً عن المفهوم الذي حددته البرجوازية للفن، والذي يدخل في إطار التمييز البالي بين الشكل والمضمون، بين الحاوي والحاوي، والذي يعتبر الموضوعات (المضمون) ذات وظيفة تمثيلية من حيث قدرتها على مساعدة القارئ للتشبه بالبطل. إن كلمة Stoff بالألمانية، أي نسيج، مادة يمكن أن تترك بعض اللبس. لكن المترجم كما سيتبين لنا من تنمة النص لم يسيء في اختياره لفظة موضوع thème. موضوعات ولذة تلك هي المواد المساعدة في عرض فرويد. ويبدو من الضروري تتبع نص فرويد عن قرب، لأن قراءة هذا النص بخدافيره، كلمة كلمة، تساعدنا على جلاء الأيديولوجيا اللاواعية التي تؤثر في خطاب ذي سمة علمية، والتي تبدى على سبيل المثال في عبارات، أو صيغ من نوع «جاهل» أو «هذه الشخصية المميزة للمبدع». نكتفي هنا بالتوقف عند محاورها العامة.

يشبه فرويد العمل الشعري بلعب الأطفال. هذه المشابهة يمكن أن تغدو مثمرة بقدر ما يتمكن تحليل اللعب من توضيح عمليات التوزيع، والاستبدال

٦. إن لفظة «جاهل» يجب أن تبرز طالما أن فرويد يقول بأن «الاختيار الذكي للموضوعات، والفهم الجوهرى للفن الشعري لا يجعلان منا مبدعين»، فبالرغم مما يذهب إليه المبدعون أنفسهم، من أن الفسحة هي جد صغيرة بين ما «يتميزهم»، وما يجعل منهم أناساً عاديين».

والأحياء الخ. التي تقود إنتاج النص. وخاصة عندما يُقلب اللعب الرابط المعترف به بين تسجيل الكلام في النفس، والتعبير عنه. «إن بروز الكتابة» كما يقول دريدا J. Derrida <sup>٧</sup> [يتأشى] مع «بروز اللعب». إن تصوّر اللعب على هذه الشاكلة، تصوّراً يقرب من تصوّرات نيتشه Nietzsche الأكثر مغامرة (لعب العالم) يعلن عن بداية الخروج على الميتافيزيقيا الأفلاطونية <sup>٨</sup>، وينسف إمكانية الرجوع الى «الفرد» <sup>٩</sup>، كما يساعد على إبراز أشكال الدفاع عنها (خاصة وأنّ العصاب يتحدّد أساساً بأنه نظام من التفكير يجعل الذات هي الأصل). (مع أنّ فكر فرويد، رغم الجرح الترسيسي الثالث الذي فرضه على الانسانية، لعدم وضعه موضوع التساؤل تفوّق الذات، ساهم في ترسيخ إمبراطورية هذا العصاب، والدليل يُستشف من تطوّر التحليل النفسي في العالم، والدور الذي أوكل إليه). لكنّ فرويد لم يذهب بعيداً في هذا الاتجاه، فقد سعى مباشرة الى إقامة التناقض بين اللعب والواقع. «يعمل الشاعر كالولد الذي يلعب، فهو يتدع عالماً من الخيال ويميّزه بوضوح عن عالم الواقع». اللعب حسب فرويد ينشأ من التصنّع، والتمثيل. «اللعب توجّهه الرغبات، وعلى وجه الخصوص رغبة الكبر والنضج. فالولد يلعب دائماً لعبة الكبر والراشد، ويقلّد في لعبه الأشخاص الكبار الذين عرفهم». وهكذا يغدو اللعب نشاطاً موجّهاً لتصحیح واقع غير مرضيّ عنه بتصوّرات من صنع الخيال، ويغدو نقلاً وتحوّلاً لا واقعياً لواقع يتناقض مع إشباع الشهوات. بإشارته الى أنّ بعض الآثار الأدبية — وخاصة تلك المهيأة للتمثيل — تقوم على الكلمات الألمانية «لعب»، «مأساة»، «ملهاة»، يبدو أن فرويد يشدّد على هذا المفهوم للتمثيل الذي سلقاه فيما بعد. ونلاحظ من جهة أخرى أنّ اللفظة الفرنسية للعب، والفعل المشتقّ منها، يوحيان بنشاط إنتاجي يؤكّد على شراكة اللعب والواقع، أكثر ممّا يؤكّد على تناقضهما، خاصة وأنّ الواقع يمكن أن يفهم كإنتاج للعمل، وإنتاج للمعرفة.

إنّ تعميق مفهوم الواقع كما يبدو عند فرويد أمر ضروري. فهو ولا شك

٧. J. DERRIDA : *De la grammatologie*, Minuit, col. «critique»

٧. أنظر :

٨. «عندما أتمثّل العالم كنعب إلهي يتخطى الخير والشر، فإن رائدي هو فلسفة Védontas, Héraclite

٩. دريدا يبيّن كيف أنّ اللعب مرتبط بغياب صوري للمدلول، «نسمي اللعب غياباً للمدلول الصوري»

من جهة وضعه للاستناهي». أنظر *De la grammatologie*، ص ٧٣.

يتناقض مع الغريزة الجنسية والواقع، من حيث أنّ الواحد يتحدّد بوجود الثاني. الواقع يبدو قريباً من فكرة الضرورة، من قوّة الأشياء. فهو الذي يفرض على الفرد التراجع عن إشباع الشهوات. وهو من هذا المنطلق يقرب من مفهوم الواقع الذي تنشره الايديولوجيا البرجوازية وأخلاقيّتها. الواقع هو ما يدفع الولد والفرد (البروليتاريا) للتخلّي عن إشباع رغباته (وحاجاته ايضاً). إنّ تحليل [مفهوم] التخلّي هو الذي سيساعد فرويد على إقامة التشابه بين لعب الولد والهوام *fantasme*، أو الرؤيا. «لا نتخلّى عن أيّ شيء يقول فرويد، وما نظنّه تخلّياً ليس هو في الواقع تشكيلاً استبدالياً... [فالرجل] البالغ يطلق الفنان لنزواته بدل أن يلعب». فرويد يهتم إذاً بدراسة الشروط التي تدعو لظهور الهوام والخصائص [التي يمتاز بها]. لكن ليس بواسطة الكتاب نصل الى الهوام، وإنما بواسطة العصائين. لقد أعرب فرويد في عدّة مناسبات عن أسفه لتكتّم الكتاب عندما يسألون عن «مصادر أعمالهم» وقد ندّد في الغراديفا بسكوت يانسن. لقد اعتبر فرويد سكوت الكاتب، وحذره ظاهرة مرضيّة قابلة للتفسير (الذي يعطيه للابداع) وليس ظاهرة عجز. ذلك أنّ الامتناع عن الاجابة على السؤال بشكل مناسب يُفرغ واقع النصّ من هدفية.

الهوام كما يقول فرويد هو تحقيق لرغبة، الأمر الذي يبيّن بوضوح قرابته من الحلم أولاً ومن العوارض العصائية ثانياً. عوارض هي كما نعرف تشكيلات استبدالية للرغبات اللامشبعة. يكتب فرويد في مكان آخر جملة مدهشة :

«الرجل السعيد ليس لديه هوامات». لكن ما نخشاه هو أن يكون النشاط الفني الذي يرتبط كما يبدو بإنتاج الهوامات هو من صنع أفراد يعانون صعوبات خاصّة في إشباع رغباتهم. إنّ موقف فرويد بالنسبة لهذا الموضوع يبدو بوضوح في كتابه المدخل الى التحليل النفسي :

«الفنان هو في الآن نفسه إنطوائي يقترب من العصاب. فهو تحت وطأة دوافعه المهتاجة يودّ انتزاع الاحترام، والنفوذ والغنى، والمجد، وحبّ النساء، ولكن ليس لديه الامكانيّات لتحقيق رغباته هذه. لذلك، وككلّ رجل غير راضٍ عن وضعه، يتحوّل عن الواقع، ويركّز انتباهه، وغريزته الجنسية على الرغبات التي اصطنعتها حياته الخياليّة، الأمر الذي يقوده بسهولة الى العصاب». وفي بحثه عن الابداع الأدبي، والرؤيا [يقول] :

«إنّ غزو الهوامات للحياة النفسيّة، والسيطرة عليها يشكّلان الشروط المحدّدة للعصاب والذهان». ملاحظة لا تخفي فرادتها لأنّ فرويد أشار في مكان سابق الى أنّ «القاصّ يولي مضممراته كلّ الانتباه بدل أن يكتبها بضميره الناقد».

إنّ الهوام يتشكّل من «انطباعات متتالية تأتي بها الحياة» و «هو يعوم إذا أردنا بين أزمنة ثلاثة، أو لحظات ثلاث، من ملكة التمثيل عندنا». إن التحليل الزمني لتشكّل الهوام شيء مهم لأنّه سيساعد في تبيان التماثل بين عمليّة إنتاج الرؤيا و«الابداع» الأدبي. إن فرويد لا يوضح ماهيّة «ملكة التمثيل». لكن يمكننا اعتبارها مرتبطة بمفهوم الزمن. تكمن في قدرة الفرد على إحضار تصوّرات الماضي والمستقبل الى الزمن الحاضر. الذكريات والمشاريع تغدو هي ذاتها تصوّرات يوجدها [مبدأ] الرغبة («والماضي والحاضر والمستقبل تتدرّج تبعاً لخطّ الرغبة المتواصل»). ولكن الحاضر كيف يمكن تمثله؟ على هذا السؤال المهم رغم كلّ شيء، على هذا السؤال الذي [يطرح] تصوّر الحاضر في الزمن الحاضر لا يجيب فرويد. يمكننا التفكير بأنّ هذا السؤال يقود الى نموذج «المرآة» الذي يشغل الفكر الميتافيزيقي والنفسي من حيث هو عملية ضروريّة للمعرفة. سواء أكانت هذه المعرفة تتعلق بمعرفة الفرد لنفسه بواسطة الاستبطان [عملية تشاهد بها الذات ما يجري في الذهن من شعوريّات لوصفها / لتأويلها] أو كانت مرئيّة عبر نظريّة المعرفة التي تعتبر كانعكاس للشيء بذاته، أو كانت مطروحة عبر مشكلة الفرد مع تحقيق ذاتيته. هل من المفروض اعتبار اللحظة الزمنية الثالثة من «ملكة التمثيل» عندنا أي الحاضر شأنًا يتحدّد بالادراك، ويتلاشى بالادراك في الآن نفسه؟

لكن في أيّة لحظة يتموقع الهوام الذي يجمع اللحظات الثلاث؟ أليس في هذا واحدة من الصعوبات التي تنشأ من نظام تفكير متلاحم في آحاديته، نظام نابع هو نفسه من إشكالية [تحديد هويّة] الفرد؟ لا شكّ أن إعادة التفكير [بمفهوم] «التمثيل» بعيداً عن أيّة محاولة ظاهريّة محرّجة أمر ضروري. ولا بدّ أن نسلّك في إعادة التفكير بهذا المفهوم من حيث هو تسجيل لتلفظ النصّ، وإمكانية الكتابة في «المخالفة» والتفريق. نعيد هنا [القارئ] الى تحاليل دريدا الجوهرية.

أن تكون هذه الفكرة من مقومات الأعمال التي قام بها فرويد، أمر يَبْهِنه دريدا، وهو يظهر تلميحا عبر «المناسبة الحاضرة» التي «توقظ رغبة» مسجلة قديما في «حدث طفولي تحقق فيه هذه الرغبة...».

إنَّ إوالية تشكّل الهوام عبر [عنها فرويد بالشكل التالي] : «إنَّ العمل النفسي الذي ينطلق من انطباع حالي، من مناسبة يقدمها الحاضر، قادر أن يوقظ رغبات كبيرة لدى الفرد، تصله بذكرى حدث طفوليّ سابق تحققت الرغبة فيه. وينشئ العمل النفسي وضعًا ذا علاقة بالمستقبل، وضعًا يظهر بشكل رغبة متحققة. هذا التشكّل [نسمّيه] الرؤيا، الهوام الذي يحمل أثر المصدر [الذي نبع منه]. مصدر مريب كما يقول فرويد في مدخله الى التحليل النفسي. مصدر [يعبر] عن رغبات الطموح، ورغبات الجنس. رغبات ترتبط بشكل خاصّ بالنساء («لأنَّ رغبة المرأة الشابة غالبًا ما تتمصّها نزعات الحب»).

لقد حلّل فرويد في هذيانات وأحلام، [مشكلة] الهوام. ونستطيع انطلاقًا من تفسير الأحلام الاستنتاج أن المراد [من تحليل] شخص نوربارت هانولد هو الكاتب، وفي [علاقته] بمصدر إنتاجه، كما هي الحال مع شكسبير في هاملت. إنَّ للهوامات تحديددين : تحديداً واعياً — «ذلك الذي يبدو في نظر هانولد» والذي «يُشتقُّ برمته من تصوّرات علم الآثار» — (النوايا الواعية للخاص، وللأثر كما يفكر فيه)؛ وتحديداً غير واعٍ ويُشتقُّ من ذكريات الطفولة المكبوتة والغرائز الجنسية المرتبطة بها.

لربّما كان علينا أن نفهم سكوت الكاتب بأنّه ناتج عن عدم معرفته «بمصادر» قصّته، التي نظراً لمنبعها اللاواعي تظلّ مستغلقة عليه. نعثر هنا على مخطط إيديولوجي معروف جيّداً. فنحن نطلب من الفرد النفسي أن يعرض النصّ، ونستفيد من عدم ملاءمة السؤال [للحال المطلوبة]، أي من عدم إمكانية الحصول على جواب مرضٍ كي نجعل من هذا «الفرد» ذاته مناسبة لكلام آخر، لكلام مليء، ومعبر عن معنى غير قابل للتبرير. وهكذا تفرض صورة الشاعر العرّاف الذي يلعب دور من يحمل رسالة المعرفة. رسالة لا يستطيع أن يفهمها هو نفسه أو يتحكّم بها. هذا المفهوم يُبنى مرّة أخرى على حساب النصّ، فهو يجعل النصّ شفافاً بتمييز المعنى الذي يؤدّيه هذا الأخير دون أن يأخذ بعين الاعتبار العمليّات الضروريّة لإنتاجه.

«إنّ الهوامات كما يوضح فرويد هي موادّ بديلة، مشتقات ذكريات تحجبها المقاومة عن الظهور في الوعي عبر سماتها الحقيقية. لكنها بالرغم من ذلك تظهر عبر تغييرات وتشويهاً تفرضها مقاومة الرقابة عليها. بعد وقوع هذه المساومة [بين الظهور الواضح والظهور المشوّه] تغدو هذه الذكريات هوامات يجهلها الوعي بسهولة». لقد أدّى تفسير مفهوم الهوام عند فرويد الى خلافات في وجهات النظر<sup>١٠</sup>. فبالنسبة لبعض الكتّاب، هناك نشاط هوامي أوّلي ترتبط به لعبة الغريزة الجنسيّة. في النصوص التي ندرسها يبدو الهوام من دون لبس كصيغة من الغرائز المشبعة بالاستبدال. «مشتقات، توالي ذكريات مكبوتة». إذاً هي ثانويّة. وهي تنشأ من ملكة التمثيل [عند الانسان]. هذه السمة التمثيليّة، للهوامات، هذه الوظيفة التمثيليّة التي يوكلها فرويد [لهذه النزعة النفسيّة] ينقلها الى وظيفة «الابداع» الأدبي التي سنحلّلها فيما بعد بشكل أوضح. «هل بمقدورنا أن نشبّه الشاعر بالذي يحلم في عزّ النهار، وأن نشبّه إبداعاته بالأحلام الليليّة؟».

إنّ التماثل [في الهويّة بين الشاعر والحالم] مع أنّه معروض بشكل سؤال يبدو هنا مباشراً. لكن فرويد سيجد نفسه مضطراً للتمييز بين فئتين من الكتاب : «شعراء الملاحم والمآسي القدماء الذين يتقبّلون موضوعاتهم جاهزة، وأولئك الذين يبدعون كما يظهر بعفويّة». يستبعد فرويد الفئة الأولى [القدماء] مع أنّها الأكثر احتراماً، ويبقى على الثانية، «إنّ كتّاب الروايات، والقصص، والحكايات مع أنّهم ليسوا أدعياء تجد لهم عدداً كبيراً من القارئ والقارئات». إنّ فرويد بإهماله للكتّاب الذين يتقبّلون موضوعاتهم وموادهم بشكل جاهز، يظهر وكأنّه يستبعد السمة الخاصة بالكتابة من حيث النوعيّة، والانتاج، والأدبيّة، يستبعد تلك السمة الأدبيّة — (وكأن اكتشاف فرويد لكتابة الحلم لم ينّبهه الى أهميّة هذه السمة) التي ترى في كلّ كلام مسجّل رجعاً لكلام آخر، وفي كلّ نص مضاعفةً وأمحاءً لنصّ آخر، والتي ترى أنّ كلّ أدب، وحتى ذلك الأدب الذي اتّخذه فرويد مثلاً، لا يمكن قراءته إلّا انطلاقاً من نصوص أخرى، فهو ينشأ من حيث إنتاجه وقراءته من المبدأ العام «لتداخل النصوص». عندما يعود فرويد في مكان آخر الى فئة الأعمال

١٠. أنظر : M. TORT : «Le concept freudien de représentant», in cahiers pour l'analyse, n° 5.

الأدبيّة، التي استبعدتها من أجل التحليل، أي تلك التي تقوم على «الابداع المتصوّر بحريّة»، وليست تلك التي تقوم على «تنقيح الموضوعات المعطاة والمعروفة» والتي كانت بالنسبة له ذات قيمة جماليّة لا تنعم بها الفئة الأولى، لمّا عاد إلى هذه الفئة مرّ دون إدراك المشكلة التي يطرحها هذا التنقيح. مرّة ثانية، يهمل فرويد الانتاج النصّي كإمكانية تنقيح لنصّ آخر وتأثير عليه. إنّهُ يُخرج الموضوعات من مواضع تسجيلها ويجتاز النصّ دون أن يرى منه إلّا ما يعبر هذا الأخير عن «الأفراد» [عن ذواتهم] وكأنّ هؤلاء ليسوا سوى «بقايا مشوّهة لهوامات الرغبة عند الأمّ جميعها، ليسوا سوى أحلام قديمة لانسانيّة شاذّة». أحلام تأخذ شكل الميثاث، والأساطير، والحكايات. بكلمة أخرى، هؤلاء «الأفراد» لا وظيفة لهم إلّا وظيفة التمثيل، ولا وجود لهم، إلّا بما يمثّلون من أخلافٍ وبقايا.

ليس من المؤكّد أنّ فرويد يحقّر هذه التعابير، كما أنّه ليس من المؤكّد أنّه لا يفعل ذلك. لربّما كان في تعابيرهِ يعاني من وطأة «تمركز الألوهة» التي بيّن دريدا أنّ من بين نتائجها الحتميّة إنزال الكتابة حتى لا يبقى لها «وظيفة ثانويّة وأدويّة». وظيفة جدّ ثانويّة لدرجة أنّ فرويد يهملها في كلّ نصوصه عن الابداع الأدبي، ناسياً أنّ الموضوع الذي يعمل عليه هو موضوع كتابي. كلّ التحاليل التي تابعها فرويد متأثرة [بهذا الاتجاه]. فهو يحبس نفسه داخل إطار الفرد عاملاً على مقارنة إنتاج النصّ بنمط تشكّل الهوام، مفسّراً الواحد بالآخر دون أن يقدر أنّ دراسة النصّ ككلام مسجّل (مع أنّ الربط بين الذكرى والهوام يوميّ بذلك) تسمح بتوضيح إوالية الهوام. هذا الانقلاب [لو أدركه فرويد] لكان وفّر على نفسه الصعوبات الناشئة عن زمانيّة الهوام<sup>١١</sup>.

إنّ اختيار فرويد لكتاب الحكايات والقصص والروايات المتواضعين محدّد إذّا، «بالنسيان» برفض المكتوب، أي بالاهتمام الذي يوليه للموضوعات — الشبيهة بالهوامات. من حيث هي تمثيل «لشيء آخر» لا يتعلّق بالكلام المسجّل. هذا «الشيء الآخر» هذا «هناك دائماً» سنتبّع أثره لاحقاً.

١١. نحيل هنا بشكل خاص الى العمليّات النصّية التي استخرجتها جوليا كريستيفا في *Pour une sémiologie des paragrammes*, in «Tel quel», p. 29.

إنّ الموضوعات هي في المكتوب، ما يمكن أن ندركه عبر قراءة تتوجّه باتجاه المعنى. وهي أيضًا التي تستجيب أكثر من غيرها لنظام التصرّو، وعلى وجه الدقّة، للنشاط الذي يعتبره مجتمعنا قادرًا على إشباع رغبة الأشياء المستبدلة والتي لا تشكّل أيّ خطر. إنّ فرويد يرى جيّدًا سير الاستبدال، والاشتقاق، لكنّه لا يرى لسبب [لا نعرفه] أن هذا السير، هو الذي يخفي الكتابة. هذا الاختيار تدعمه من جهة ثانية الفكرة القائلة إنّ الموضوعات تكشف نفسها مباشرة أمام «الفرد» دون توسّط أيّة مادّة نصّية أخرى، ودون تأثّرها بأيّة موضوعات أخرى (نصوص أخرى). هذا الوهم عن البراءة بشكل ما، للموضوعات الأصليّة (وهم جهاز نفسيّ ينتج لغته الذاتيّة، لكنّ نظام الالتقاط الذي ينتجه هذا الجهاز، أو تاريخ الفرد، أيسخرج إذن من النصّ العام؟) ساعد فرويد على تصوّر هذه الموضوعات كمواّد تساعد بشكل أفضل في المعاينة العلميّة.

صحيح أنّ فرويد يقول عن هؤلاء الكتاب بأنّهم يظهرون وكأنّهم يبدعون موضوعاتهم بعفويّة. لكن إذا كانوا لا يبدعون موضوعاتهم بعفويّة، فإنّنا لا نرى بوضوح ما الذي يميّزهم عن الكتاب الذين يتلقّون موضوعاتهم جاهزة. طالما أنّ عمليّات تنقيح النصّ هي عند البعض ظاهرة ومراقبة، وعند البعض الآخر، تفتقر إلى الظهور والمراقبة.

إنّ فرويد بتفضيله لنظام التمثيل اسقط العمل الأدبيّ البحت، وردّ كلّ العمليّات التي تتفاعل في الأدب إلى حدّها الأدنى، ردّها إلى تلك العمليّات التي تتحكّم بإنتاج الحكايات المصوّرة، والتي أعطانا عنها ملخصًا يعبر بشكل ما عن سمتها المميّزة. يتحدّث الموضوع [في هذه الحكاية] عن بطل فقد دمه من جراء جروح، كما يتحدّث عن مركب مبحر في بحر هائج الخ. إنّ الحكايات التي يوميء إليها فرويد تنتمي إلى فئة الآثار المعالجة من قبل لوتريمون Lautréamont والتي أخضعها هذا الأخير إلى عمليّات منطقيّة أظهرت نظام التمثيل، ومحتّه في الوقت نفسه ليبقي فقط على حدّه الخطوطي<sup>١٢</sup>.

إنّ فرويد يوضح السمة الطاغية لهذه الآثار والتي تتمثّل بوجود بطل ليس هو إلّا «فخامة الأنا». إنّ وجود الأنا التي تتماثل مع البطل أو المقسّمة

١٢. أنظر : M. TORT : «Le concept freudien de représentant, in Cahiers pour l'analyse, n° 5.



الى أنيآت مجزأة توحى بتعدد الأشخاص، أو تشاهد حاملة دور المشاهد (الراوي) الذي يتحمل في النهاية مسؤولية الآثار التي تعكسها هذه الآثار : أي اللذة. إن علاقات «المبدع» «بإبداعه»، والكاتب بحياته تأخذ بالتفاعل هنا. علاقات هي أكثر تعقيداً مما كنا نتصور، ذلك أنها تتحدد بالحلقة الوسيطة للهوام. وعملية إبداع الأثر تشبه في تعابيرها عملية إنتاج الأثر : «حدث حادّ وحاليّ يوقظ لدى المبدع ذكرى حدث أكثر قدماً، حدث غالباً ما يكون طفولياً... من هذا الحدث البدائي تأتي الرغبة، وتسعى للتحقق في الأثر الأدبي نفسه: يمكننا أن نتعرف في الأثر نفسه على بعض عناصر الانطباع الحالي، كما يمكننا أن نتعرف على ذكرى قديمة». وهكذا، لا شيء يميز الهوام عن الأثر، وإذا كان هذا الأخير، يثير فينا القرف والنفور، أو اللامبالاة، كما تفعل الهوامات التي تصلنا ببساطة فهو في الآن نفسه مصدر لذة. فنحن بفعل «الفن الشعري»، والتقنية نتمكن من التغلب على النفور الذي يتعلق «بالحدود القائمة بين كلّ أنا وغيرها من الأنّيّات». «المبدع» «يغرنا بريح لذة شكلية بحته، أي ربح اللذة الجمالية التي يقدمها لنا بعرض هواماته. نسمي مكافأة الاغراء أو اللذة الأولى، هذا الربح للذة المقدم لنا كي نعمل تقرير لذة عليا تتصاعد من مصادر نفسية أكثر عمقا. أعتقد أن اللذة الجمالية التي يبعثها فينا المبدع تحمل هذه السمة للذة الأولى، لكن المتعة الحقيقية للأثر الأدبي تأتي من أننا نفسنا إزاء هذا الأثر نحس أن بعض توتراتها قد هدأت. مقطع يتحدد بالفكر الثنائي وبالتناقض الذي ما فتىء يهيمن على الخطاب الفرويدي حول الشكل والمضمون (وحول الداخلي — الخارجي)، الجوهرى — العرضى، الخ».

الشكل الذي هو إنتاج تقني يرمي — كما يظهر — الى جعل «المصادر النفسية الأكثر عمقا» سهلة القراءة والبلوغ، ويبدو معلماً بسمّة الزيادة، والخارجانية، التي تنشأ من النزعة الصوتية (دريدا)...

إن التمييز بين الشكل والمضمون يقود تالّياً الى التمييز بين اللذات، ووضعها التراتبي. لذة أولية شبيهة بتلك التي تحدثها الحركات التي تسبق المجامعة، والتي وحدها تسمح بالافراج عن «لذة حقيقية»، و «متعة عالية» تخفف من وطأة بعض التوترات لدى الفرد. مكافأة إغراء كزيادة المعاش. من دون التشديد

على هذه المشابهات التي تنصّ عنها حرفيّة الألفاظ التي يستعملها فرويد، تجدر الإشارة الى أنّ القسمة الى دالّ ومدلول، لم تكن يوماً أكثر بروزاً، وأكثر تطرّفًا ممّا هي عليه هنا، وخاصّة في التقليل من قيمة الدالّ وجعله طعمًا وحسب.

بين الهوام والابداع، كما نرى، لا يوجد تشابه فقط وإنّما علاقة جدّ لصيقة، ضروريّة، علاقة توالد : الأثر هو تمثيل للهوام : إنّ «ربح اللذة يوفّره لنا المبدع بتمثيل هواماته». في مدخل الى التحليل النفسي [نقرأ] «الفنان الحقيقي يعرف أولاً كيف يعطي لرؤاه شكلاً تفقّد فيه هذه الرؤى كلّ صفة شخصيّة... ويعرف أيضًا أن يجمّل هذه الرؤى بشكل يضيّع فيه مصدرها المريب. فهو يمتلك في الواقع قدرة سحرية على قبولية موادّ ما الى درجة تبدو فيها هذه المواد وكأنّها» «الصورة الوفيّة للتصوّر الموجود في نزواته، ولما يرتبط بهذا التصوّر من لذائذ كافية لتخفي وتمحو ولو مؤقتًا المكبوتات. وهكذا بعد فوات الألوان يبدو الرابط بين اللعب والأثر من حيث هو تمثيل [للشيء] مبرّرًا. إنّ الآثار القابلة للتمثيل تظهر بموضوعيّة على مسرح قريب من حواسنا، الصفة الأساسيّة الجامعة بينها وهي صفة التمثيل. إنّ اختيار فئة خاصّة من القصص تجد هنا تفسيرها. ففي القصص التي اختارها فرويد كنماذج يجب أن تصل الكتابة والبلاغة، باستعمال الكليشيات والآثار المتوقّعة، الى حدود الشفافيّة الكاملة كي تعطي مهما كانت مغامراتها شاذّة، الاحساس بالواقع. وطرائقها محدّدة بالشكل التصويري الذي تسعى في الوصول إليه. لا بدّ من الاضافة هنا، أنّ الممارسة النصيّة تبدأ بالانحراف عن وظيفة التمثيل هذه، وتهديمها. تهديم قام به لوتريمون في أناشيد ملدرور على حساب القصص التي اعتبرها فرويد الأكثر قدرة على إحاطتنا علمًا بعملية الابداع الأدبي.

في الواقع مفهوم فرويد كلّ مشبع، ومعلّم ومشروط بفكرة التمثيل، التي تحدّد نظام العرض [والتحليل]، وتستقي موادّها منه، ذلك أنّ الهوام الذي يعبر عنه الأثر هو التمثيل بحدّ ذاته. «إنّ العمل النفسي ينشئ وضعًا ذا علاقة بالمستقبل، ويتمثّل بشكل رغبة محقّقة هي الرؤيا أو الهوام». هذا، ما كان يمكن أن تعلّمنا إياه القراءة الفاحصة لهذيان وأحلام. فمن جهة [يبدو] الأثر كتصوّر [كتمثيل لشيء، لحالة]. وفرويد يقول ذلك أكثر من مرّة، «هذا التمثيل الشعري لمعاينة عياديّة هو إذاً صحيح بمجمله». «لا بدّ لنا من التعبير

عن التمثيل الصحيح للقاصّ بألفاظ نفسيّة تقنيّة... لنعد الى نصّ فرويد :  
«سنظل على السطح طالما أننا لا نتحدّث إلّا عن الذكريات والتصورات. كلّ  
القوى النفسيّة لا أهميّة لها إلّا بمقدار ما توقظ من ذكريات. إنّ التصوّرات  
تبقى مكبوتة لأنّها على ارتباط بتفريغات عاطفيّة كان يجب ألاّ تحدث، لذا  
كان من الأفضل القول إنّ الكبت يتعلّق بالعواطف، التي لا تتكشف إلّا عبر  
علاقتها بالتصوّرات». ويقول فرويد في المكان الذي يتحدّث فيه عن التحديد  
المضاعف للهوامات : «التحديد الأوّل ينبع من دائرة التصوّرات، من علم  
الآثار، أمّا الثاني، فينبع من ذكريات الطفولة، التي بقيت حتى الآن مكبوتة،  
لكنّها أخذت تهزّ (هانولد)، كما ينبع من الغرائز العاطفيّة المرتبطة بهذه  
الذكريات». زد على ذلك أنّ الهوامات هي «متواليات من الذكريات المكبوتة  
التي تمنعها مقاومة ما، من الظهور في الوعي عبر سماتها الحقيقيّة، لكنها بالرغم  
من ذلك، تظهر عبر تشويّهات وتغييرات تفرضها مقاومة الرقابة عليها. بعد  
حدوث هذه المساومة [بين الظهور الواضح والظهور المشوّه] تغدو هذه  
الذكريات هوامات...». ويقول مترجم فرويد «إنّ هذا الأخير قد كشف  
خاصّة في الحالات المستريّة والحصريّة عن القيمة التي يمثّلها تصوّر الجزئيّ  
للحياة الجنسيّة، في إحداث الاضطرابات النفسيّة...».

هذا الاختيار والترتيب للمقاطع [حول التصرّو] يهدف الى تبيان كيف  
أنّ فرويد انطلاقاً من تحليله للقصة يأخذ في رسم عمل الجهاز النفسي.

إنّ مفهوم فرويد، «تصرّو» فرويد، اذا صحّ التعبير للابداع الأدبي (والذي  
يتكشف في استعمال كلمات «إبداع»، «مبدع»، «أثر»، الخ). يبدو محكوماً  
أو موجّهاً بفكرة، بايديولوجيا التمثيل. هذه الايديولوجيا التي تنمّ عن ارتباط  
فرويد بعصره، وبطبقة معيّنة. تنمّ أيضاً عن المفهوم الذي أوجدته البرجوازيّة  
لنفسها عن «الفن»، والذي انعكس في النصوص نفسها، بشكل أضاعت فيه  
هذه النصوص جوهرها. لقد أثبتت حركة التحليل النفسي، والفكر الذي  
استوحى منها معيّنه، بعد فرويد، وبعيداً عن الطرق التي شقّها، أثبتت عن  
عدم الفهم نفسه، وعدم القدرة على فهم المكتوب، وهذا عائد لتعلّق مثلي  
هذه الحركة بميتافيزيقيا معيّنة، وأيديولوجيا معيّنة ومصالح طبقية معيّنة.  
في إطار المسائل التي تطرحها هذه النصوص حول الابداع الأدبي يمكننا

أن نتساءل إذا ما كان النموذج المحدّد للتمثيل هو الذي يفسد التحليل النفسي ككله، وإذا ما كان عمل الحياة النفسية كما يتمثله فرويد هو الذي يفسّر مجتمعاً ديناميّة التمثيل، مهما اختلفت التعابير التي تتوسّلها هذه الديناميّة. فالمراد دائماً وإن اختلفت عمليّة التمثيل، هو دائماً تمثّل شيء آخر [تصوير الحياة الجنسيّة]... انطلاقاً من هذه النصوص حول الابداع الأدبي يمكننا إعطاء المخطط التالي حول جهاز الحياة النفسية<sup>١٣</sup> :

| تأثّر أولي |          | كَبَت     |              |
|------------|----------|-----------|--------------|
| المجهول    | الغريزة  | تشكّل     | احلام        |
| البدني     | الجنسيّة | المساومات | عوارض مرضيّة |
| [الجسدي]   |          |           | هوامات ←     |
|            |          |           | (أثر فني)    |

لا بدّ من الإشارة الى ما لهذا المخطط من سمة تلخيصيّة، والتأكيد بالمقابل على أن فكر فرويد لا يمكن بأيّ حال أن يقول ويوجز في هذا المخطط الذي يشير فقط الى تيّار من بين التيارات التي يندرج فيها الفكر الفرويدي، التيّار الذي يتكشف في النصوص المتعلقة بالابداع الأدبي.

يمكننا من جهة ثانية أن نتساءل عما يحدث لتصوّر قائم على تصوّر التصوّر الخ. التصوّر هو في الأصل افتراضي وصعب المنال. هذه المسألة تقودنا الى الوجه الآخر للفكر الفرويدي، الوجه المكمل، لكن المناقض للتصوّر، الوجه القائم على التفسير كعمليّة لا متناهية من الاحالة من دال الى آخر، وغير المنفصل عن إنتاج النصّ داخل الجهاز العضوي لداخليّة النصّ.

«إن الرغبات غير المشبعة، كما يكتب فرويد هي مصدر الهوامات. كلّ هوام هو تحقيق لرغبة»: أتكّون «الرغبة» مرتبطة، أو يجب أن ترتبط بالتمثّلات. أوليست التمثّلات بالمقابل هي التي توقف عمل الرغبة وتحوّله عن أن يكون رغبة ممارسة، كتابة، إنتاجاً نصّياً لا يتلاءم مع لفظة الرغبة. أليس التصوّر في التحليل الأخير بتعارضه مع النشاط الرغبوي يحول دون كسر الحلقة المغلقة والمعادة للمعنى، للدلالة، للحضور، للفرد، للعصاب؟ ألا يمكننا القول إنّ الرغبة هي ذاتها انعكاس للتصوّر، لوضعه موضوع الحضور، وإنّ التصوّر

١٣. نستوحي هنا من نصّ ميشال تور حول فرويد.

بقدر ما هو رغبة في شيء ما (شيء ما كآله، أو كتصوّره في بدائل خادعة) بقدر ما يندرج في الفكر الغائي للمعنى؟ كلّ هذا يساعدنا على فهم المشاركة القائمة بين النظام المبنيّ على التصرّوّر [أو التمثيل] والعصاب نفسه، وكيف أنّ هذا الأخير يجد نفسه مضطراً لوضع الحواجز أمام الكتابة، وسترها للسبب نفسه الذي يجعل منه إيالة دفاع ضد الجنس. وللسبب نفسه فعدم وجود «موضوع» كتابة يقود الى عدم وجود موضوع جنسي نظراً لتشابه الدفاع في الوضع الواحد، ومنشأ الجنس والكتابة من عملية تسجيل واحدة، وتفتيت واحد واستهلاك واحد. إنّ المراد هنا هو ذلك الرابط بالموت الذي كشف عنه فرويد بنجاح فيما يخصّ الجنس في كتابه ما فوق مبدأ اللذة، ولم يوله اهتمامه فيما يخصّ الكتابة، لأنّه لم يستطع أن يتخطّى المشكلات التي يطرحها «مسرح الكتابة» من حيث هو استعارة<sup>١٤</sup> لجهاز الحياة النفسيّة.

إنّ العجز عن التفكير في النصّ، وفي الكتابة هو الذي يحدّد نظام التصرّوّر، متّبعا الطريقة نفسها التي يتبعها هذا النظام في إخفاء الكتابة. «ليس هناك كتابة كما يقول دريدا لا تكوّن لها حماية، حماية ضدّ الذات، حماية ضدّ الكتابة التي يغدو فيها صاحبها مهدّداً باستسلامه لفعل الكتابة والعرض»، ألا يعني هذا أنّ العصاب هو تلك المسافة التي تتخذ عبرها (فكرة الذات) المشدودة وغير القابلة للتجزئ (والجنس والكتابة وضع الخفي، والمغطّى، والمخبأ، ولكن المحمي أيضاً، والمدّخر، والمنجّى لفترة من الامحاء المحتّم؟

لكن في الواقع، لم يكن بمقدور فرويد أن يرى سوى ذلك الجهاز الذي اختاره لفهم العصاب، الجهاز الذي أسّسه بإشادة [مفهوم] العصاب.

١٤. أنظر J. DERRIDA : «Freud et la scène de l'écriture» in *L'écriture et la différence*, p. 57.



## البنية الدلالية

أ. ج. غريماس

[يرتبط اسم غريماس Algirdas Julien Greimas بعلم الدلالة ارتباطاً وثيقاً، فهو الذي حاول أن يطور هذا العلم، وينقله من الصعيد النظري البحت الى الصعيد التطبيقي عبر دراسات معمّقة عالج فيها، الخطاب النثري متمثلاً بالحكاية والأسطورة والخطاب الشعري متمثلاً ببرنانوس وغيره من الشعراء الفرنسيين. أصدر غريماس عدّة كتب من بينها علم الدلالة النبوي ١٩٦٦. السيميوتكا والعلوم الاجتماعية ١٩٧٦. موبسان ١٩٧٦. في المعنى ١٩٧٠، الذي نترجم فصلاً منه بعنوان «البنية الدلالية».]

### ١. البنية الدلالية والعالم الدلالي

يجب أن نفهم بالبنية الدلالية \* ذلك الشكل لنظام العوامل الدلالية — المعطى، أو الممكن — ذي الطبيعة الاجتماعية والفردية (ثقافات أو أفراد). والسؤال عما إذا كانت البنية الدلالية ماثلة في عالم الدلالة أو تحضن هذا العالم، أو إذا ما كانت بناء من صنع ألسني للتعبير عن العالم المعطى لا يعتبر سؤالاً في محله. فالمعنى يظهر دائماً كمعطية مباشرة. وهذا يكفي الانسان كي يعيش ويفعل في عالم ذي معنى. والسؤال عن الهيكلية البنائية للمعنى، لا يطرح إلا ويطرح معه مشروع وصفه العلمي. فعالم الدلالة بإمكانه أن

\* الفكر العربي المعاصر، العددان ١٨ / ١٩، بيروت شباط / آذار ١٩٨٢. ص ٩٧ / ١٠١.  
\* الكلمات، والعبارات الموجودة بين قوسين هي للمؤلف، أما تلك الموضوعية بين قوسين معقوفين فهي للمترجم.

يتحمّل مسؤوليّة الفرضيّة البيانيّة بقوله إمّا أنّ هناك بنية دلاليّة تنظّم عالم المعنى، وإمّا أنّ هذه البنية تطرح كمسألة [مسبقة] بغية البحث عن هذا العالم الدلالي. والتأثير العمليّة [الترتّب على هذا التوجّه] ستكون واحدة. فعالم الدلالة يجد نفسه [مضطرباً] لتطوير نظريّة تساعد في بناء نماذج شكلية تتطابق مع البنية الدلاليّة الموجودة قبلاً (أو الممكنة التعبير عن العوامل الدلاليّة المعطاة) وتطوير نظريّة ما بعد إبيستمولوجيّة تمكّنه من تقييم ملائمة هذه النماذج للعالم الدلاليّة قيد التحليل.

## ٢. البنية الدلاليّة هي تحليل توافقي

يبدو أنّ أفضل نقطة انطلاق لفهم البنية الدلاليّة تكمن، لغاية الآن في المفهوم السوسوري لمستوى اللغة — مستوى التعبير، ومستوى المضمون — إذ أنّ وجود التعبير يعتبر شرطاً لوجود المعنى. إنّ مفهوماً كهذا يساعد :

— في طرح مسألة التوازي *parallélisme* بين التعبير والمضمون؛ وإعطاء فكرة تقريبيّة عن وجود المعنى وتلفظه.

— في اعتبار مستوى التعبير مكوّناً من فروقات خلافيّة [تشكّل] الشروط لوجود المعنى المتلفظ به، وبالتالي للوسائل التقيسيّة لتطابق النماذج المستعملة في وصف المستوى الدلالي (تبعاً للقاعدة المشتقة من مبدأ التوازي الذي تقوم على أنّ كلّ تغيير في التعبير يناظره تغيير في المضمون).

إنّ فرضيّة المشاكلة *isomorphisme* بين المستويين تسمح إذن بالنظر الى بنية المعنى وكأنّها تلفظ *articulation* لعالم الدلالة حسب وحداته المعنويّة الصغرى أو *sèmes* [أي السيمات] وما يقابلها من سيمات مميزة على مستوى التعبير أو *phèmes*؛ هذه الوحدات الدلاليّة مكوّنة بالطريقة نفسها المكوّنة بها سمات التعبير، من فئات سمائيّة ثنائيّة *binaires* (والثنائية تعتبر كقاعدة للبناء وليس بالضرورة مبدأ يشرّع نموذج هذه السمات). من هنا تبدو سهولة تصوّر، كيف أنّ عدداً صغيراً من الفئات السمائيّة يستطيع أن يولّد بمساعدة التحليل التوافقي عدداً كبيراً من الوحدات الدلاليّة



أكثر اتساعاً، وهي الكلمات *sémèmes* (المعاني الخاصة للمشارك اللفظي على سبيل المثال). وتبدو السهولة أيضاً في الإشارة إلى أن المشكلة، التي طرحناها بين البنيات الدلالية والبنيات الصوتية، التي تقع على مستوى يمكن القول عنه بأنه عميق في اللغة، لا يمكن تطبيقه عندما يراد تقييم أحجام الوحدات الظاهرة على المستوى السطحي للغات الطبيعية. نقول إن المشكلة بين السمات المعنوية الصغرى *sèmes* والسمات الصوتية الصغرى *phèmes* هي موجودة. وكما أن إدغام الوحدات الصوتية الصغرى ينتج أصواتاً فإدغام الوحدات المعنوية الصغرى ينتج معاني [كلمات]. لكن نرى أن الأحجام الركنية للصوت لا تناظر أحجام الكلمة (أحجام تساوي إجمالاً حجم الكلمة). إذا أردنا أن نكمل المقارنة يمكننا القول إن إدغامات الأصوات تكون مقاطع، بينما إدغامات الكلمات تنتج جملاً دلالية \*.

هذه المقارنة إذا لم تكف لأننا نأخذ بعين الاعتبار المستوى الألسني الظاهر، فهي بالمقابل تنشئ توازياً مفيداً بين وحدات التعبير، ووحدات المعنى المأخوذة قبل تمظهرها [الحسي]. وهكذا إذا قبلنا مبدأ المشكلة بين المقاطع [الصوتية] والجملة الدلالية فالاعتبارات المتعلقة ببناء المقاطع وإدغاماتها تغدو في كل مرة مشروعة لفهم البنية الدلالية المأخوذة على المستوى نفسه من التلفظ. هذا الأمر يمكن صياغته على الشكل التالي :

— تمشياً مع الفارق المعترف به بين الامكانيات البنيانية للإدغام المقطعي، والعدد المحدود للمقاطع المستعملة من قبل لغة طبيعية ما، يبدو إدغام الجمل الدلالية المحققة [فعلاً] وكأنه لا يغطي سوى منطقة جزئية من البنية الدلالية (الألفاظ الدلالية المستعملة في العوالم الثقافية، وتلك المتعلقة بالأداء الدلالي في العوالم الفردية هي التي تعين هذه القيود).

— تمشياً مع الاعتراف بالتناقضات الركنية في بناء الأنساق المقطعية [لألفاظ] لا بد من تصور، وبناء قواعد تقييدية في بناء الجمل الدلالية والإدغامات المابعد جمليّة.

\* السمات المعنوية الصغرى في كلمة سيارة مثلاً هي [عربة + يدفعها محرك + تسير على عجلات + تستعمل لنقل الناس] أما السمات الصوتية الصغرى لصوت الباء فهي [شفوي + انفجاري + مجهور] (المترجم).

هكذا تبدو البنية الدلالية وكأنها إدغام تقديري لكن بشكل كامل للفئات السمائية، بينما الاستعمالات والأداءات الدلالية تتطابق مع التظاهرات المحدودة والمختصة بشكل الثقافات والأشخاص. هناك إذن اقترابان متوازيان لكن مختلفان يمكن اجراؤهما :

— استكشاف عوالم دلالية مقدرة ومفتوحة، باعتبارها إمكانيات إبداعية لدى الإنسان؛

— وصف العوالم الدلالية الماضية أو الحاضرة — لكن بعدد محدود ومحقق — من حيث أنها تغطي أبعادًا تاريخية ونموجية للإنسانية.

### ٣. الشكل السميولوجي والشكل العلمي

حسب مفهوم سوسور للشكل الألسني، لكن في تشكيله اليمسلافي [نسبة للعالم اللغوي يمسلاف] الأكثر تطورًا، كل لغة يمكن تحديدها بأنها شكل يتكوّن من اجتماع مادتين مختلفتين، لكن لكل منهما شكله الخاص به وهما : مادة التعبير، ومادة المضمون. إن تطبيقًا متعلقًا لمبدأ المشكلة بين هاتين المادتين يساعدنا في نقل معرفتنا من مستوى التعبير [الى المضمون] وإدخال بعض الايضاحات على صعيد علم الدلالة.

١.٣ إذا كانت مادة التعبير يمكن أن تتنوع في شكلها (قابل بين وصفين مختلفين وغير متشاكلين أو قابل بين فئة  $p / vs / b$  و  $m / vs / n$  حيث لا نجد ترابطًا بين الاثنين) دون إدخال تغيير في شروط المعنى، فلا بد أن نعرف أنه ليس فقط اختيار هذه المادة أو تلك للدال أمر غير ملائم لبروز المعنى، لكن أيضًا افتراض وجود بعض الحالات حيث شكل المادة يتغير ويستقل عن الشكل الألسني.

٢.٣ إذا اعترفنا بوجود شكل خاص يتعلق بكل مادة مستعملة على مستوى التعبير، فلا بد أن نقبل في الوقت نفسه بأن الشكل الذي نسميه سميوتيك المادة [السيمائية] يختلف عما يمكن أن نسميه الشكل العلمي للمادة نفسها : مثلاً، إذا كانت الكيمياء من حيث هي علم تكوّن نظامًا شكليًا خاصًا لحقل مادة ما، فإن العناصر الكيميائية هي تلك الوحدات الصغرى (تلك السمات المميزة) التي ينتج إدغامها على مستوى المظهر واحدًا من الجوانب التي نسميها، بسبب فقدان تعبير أكثر دقة، عالم الحس المشترك.

والكيمياء التي هي شكل علمي، تبدو في مظهرها السطحي وكأنها [مادة] مساعدة في بناء تلفظ جديد للشكل السميوتيكي الذي يبدو عبر أنماط اللغة المتعددة الوجه الآخر للتعبير عن المعنى.

٣.٣ من السهل أن ندلي بالملاحظات نفسها حول مادة الدلالة. فالشكل السميوتيكي لهذه المادة (= البنية الدلالية) هو مختلف عن أشكاله العلمية الممكنة (ذلك أن العلوم الانسانية والاجتماعية يمكن اعتبارها في الحالة الحاضرة وكأنها أشكال علمية).

ومفهوم اللغة كشكل منظم بالمناسبة، لمادتين مختلفتين في تلفظهما السميوتيكي الخاص، وفي شكليهما العلميين يظهر وكأنه تعقيد لا فائدة منه، لكن يبدو لنا على كل حال أن هذا المفهوم يساعد على موضعة البنية الدلالية داخل قطاع النظرية الاستيمولوجية العامة، أضف الى ذلك أنه يساعد في تحديد العلوم باعتبارها لغات مركبة تظهر بصورة محددة مادة التعبير. إن مفهوما كهذا للغة يساعدنا أيضاً، على سبيل المثال في فهم أسباب الخلاف المتعلقة بدور المنطق (ونماذجه) في علاقاته بالعلوم الطبيعية والسميوتيكية. فيما يحدد المنطق تبعاً لقاموسنا بأنه شكل المضمون المستعمل للتحقق من الصياغات الألسنية للشكل العلمي للعالم من حيث هو تعبير (هذا الشكل العلمي يطلق عليه المناطق اسم الدلالة) نرى في المنطق الذي نحتاج إليه في علم الدلالة نوعاً من [علم] الجبر الشكلي للتعبير الألسني يساعدنا في التحقق من تلفظات البنية الدلالية.

#### ٤. الترفنة . العمودية والأفقية

من المقبول إجمالاً، في الوقت الحاضر، أن كل تفسير أو وصف للمعنى ليس هو سوى عملية ترَفنة. أن تفسر ما تعني هذه الكلمة أو تلك الجملة هو أن تستعمل كلمات أخرى أو جملاً أخرى بغية إعطاء نسخة جديدة للشيء نفسه. إن المعنى يحدّد في هذا السياق بأنه ارتباط متبادل بين مستويين ألسنيين أو سُتين codes مختلفتين. إن كل الأوصاف الدلالية هي من هذه الطبيعة، ووصفها العلمي لا يمكن تحقيقه إلا إذا أدخلنا بعض القواعد

« الترفنة transcodage هي الترجمة الى قانون مختلف. (المترجم)

الايستمولوجية للترقنة (كقواعد التماسك، والبساطة، والوصف) أو إذا استعملنا في الوصف نماذج تتكيف مع ضرورات النقل الدلالية. على كل حال، لقد أثبتت الدراسات الحديثة المتعلقة باللغة والتطبيقات الحركية أنه بالإمكان تصوّر تفسير المعنى بشكل آخر : فينظر اليه [تبعاً لما تقدّم] كمشروع افتراضي أو كنهاية لقضية مبرمجة (انظر «معنى التاريخ» أو «مهارة الاسكافي»).

وتطبيق التفرغ الثنائي قضية م « نظام — الذي يكون فئة تفسيرية ذات طابع عام — من أجل الاحاطة بشكل أفضل بهذا النموذج الجديد لتظهر المعنى يساعدنا في تصوّر ثلاث طرق لوصف أي عالم دلالي مصغر ومحدود، أضف الى ذلك مساهمته في وصف اللغة بكل جوانبها :

— هذا العالم الدلالي يمكن وصفه كنظام افتراضي يسبق منطقياً القضية المطلوب تنفيذها.

— هذا العالم يمكن وصفه كقضية، أي كبرنامج موجّه ذي صفة حسابية، وذو غائية معترف بها مسبقاً (انظر تطوّر الجنين في علم الأحياء التكويني).

— هذا العالم يمكن أن يقدم كنظام مرتّب للقضية المبرمجة.

هذه الشروحات المختلفة — الشرح يفهم دائماً على أنه تركيب جديد — تكون ثلاث مراحل من الترقنة الأفقية.

فمستوى التعبير في اللغة على سبيل المثال يمكن تصوّره في إطار التواصل كعمليات متتابعة من الترقنة الأفقية، وكلّ مرحلة من هذه العمليات توصف بأنّها :

— نظام تقديري مفترض مسبقاً، [ومهمته تكمن في أنه] يساعد على

تحقيق القضية الحركية لأعضاء التصويت،

— قضية حركية لتلفظ الأصوات.

— بنية صوتية محققة.

— نظام تقديري يساعد في إنجاز برنامج التفكيك [تفكيك الأصوات الى

وحدات صغرى].

---

« م تعني المخالفة versus، كما أنّ «السميوتيك» تعني هنا علم الاشارات والدلالات.

— برنامج التفكير من حيث هو قضية إدراكية.

يجدر بنا في هذا السياق التحدث عن ملاحظتين :

— الأولى، ذات طبيعة منهجية، [وتتعلق] بالوصفين المختلفين — وصف الأنظمة التقديرية أو المحققة، ووصف البرامج الموجهة — اللذين يتعادلان [في النهاية]. هذا يعني أن الاقترابات المنهجية، والشروحات التابعة ليمسلاف Hjelmslev وشومسكي Chomsky يمكن اعتبارها متساوية.

— الثانية، ذات طبيعة إبستمولوجية، فتكوين التعبير من حيث هو أحد المستويات التي تقوم عليها اللغات الطبيعية يفرض عملية ترقية ينفذها الانسان.

## ٥. من التعبير الى المضمون

هذا المفهوم للشكل السميوتيكي، من حيث قدرته على الخضوع لمختلف الترقنات، العمودي منها (الماوراء الالسنى) والأفقي، أضف الى ذلك التفسير الذي قدمناه للتواصل من حيث هو تتابع لعمليات الترقية يساعدنا في محاولتنا لادخال البنية الدلالية في نطاق إبستمولوجيا عامة يتم فيها تصوّر العالم كمادة متلفظة، وموصوفة تدريجياً عبر الأشكال المختلفة للغات.

إذا اعتبرنا ما نسميه عالم الحسّ المشترك ليس هو سوى ذلك المستوى الذي يتمظهر فيه الشكل العلمي (العالم من حيث هو علم) لتبدى لنا أن هذا العالم المتمظهر، إضافة الى تشكيله مادة الشكل العلمي يشكّل في الآن نفسه مادة الشكل السميوتيكي الذي يتلفظه عبر فئات إدراكية من الأوصاف النظرية والشمية، والدوقية. والتقاء هذين الشكلين المختلفين [الشكل العلمي والشكل السميوتيكي] يمكن أن يفسّر كترقنة مميزة تحوّل الوحدات الركنية للشكل العلمي (مثلاً الصيغ الكيميائية الخاصة) الى وحدات استبدالية صغرى في الشكل السميوتيكي (مثلاً الوحدات الخاصة بالرائحة والطعم). إنّ الفارق بين عالم الطبيعيات من حيث هو بنية علمية، والعالم الانساني من حيث هو بنية دلالية يمكن استغلاله لاقامة علاقات متبادلة بين ما يمكن أن نسميه بتوسّع الركنية العلمية، والاستبدالية السميوتيكية.

إذا كان بإمكاننا أن نعبر عن قضية الإدراك التي يتمظهر غيرها العالم وكأنه «عالم الصفات المحسوسة» وذلك بإقامة نظام تقديري يرتبط بالدماغ، فلا بد أن تقع على نظام جديد من الترقنة في هذه المرحلة، حيث تبدو الوحدات الصغرى، أو حتى الصور المتعلقة بهذا المستوى من التعبير قابلة للتحوّل الى وحدات وصور على مستوى المضمون، مع حفاظها على المميزات والأحجام نفسها. (وهكذا فإن التحليل الدلالي لكلمة «رأس» يسمح بأن نتميز صورة نواتية ذات طبيعة خارجية ثابتة في كلّ المناسبات والسياقات، صورة يمكن وصفها بأنّها «طرف مقرّن أو شبه كروي» لشيء ما).

إنّ تحوّل التعبير الى مضمون، واعتبار المضمون كإجراء ينبع عن الارتباط المتبادل بين نظامين تقديريين — يقود الأول قضية الإدراك، والثاني يعبر عن المظهر الألسني للبنية الدلالية — يمكن أن يقدم كمحاولة لتفسير انتقال الشيء المعنى *réfèrent* فيما وراء الألسنية، الى مستوى المضمون الألسني، أي البنية الدلالية.

والنظر الى اللغة من كلّ جوانبها [يؤكد] أنّ حدّها يتكوّن من اجتماع مادّتين مختلفتين لكن من طبيعة واحدة محسوسة (الأولى تكوّن مستوى التعبير بينما تكوّن الثانية مستوى المضمون ...). والمادّتان تتلفظان في شكلين سمويّين مختلفين وتترقنان بطرق مختلفة عبر توسّط الشكل الألسني (إنّ قضية التوسّط بذاتها تعتبر على صلة متبادلة مع النشاطات الفيزيولوجية للدماغ). وبينما يتمّ الحصول على مستوى التعبير بالانتقال بواسطة الترقنة من القضية الى النظام، وكلاهما يرتبط بمادّتين مختلفتين، فإنّ مستوى التعبير يتحصّل بإقامة علاقة متبادلة بين نظامين : الأول منهما يرتبط بمستوى التعبير، أمّا الثاني فيتعلّق بمستوى المضمون.

بكلمات أخرى، بين ظهور البنية العلمية للعالم الذي تقبله الانسان واعتبره موجوداً، وبين ظهور البنية الدلالية التي تعرض هذا العالم كوجود ذي معنى، أي كعالم دلالي ليس هناك حلّ متواصل، وإنّما سلسلة من عمليات الترقنة.

## ٦. كليات اللغة

إن تحليل مدونة corpus تمثل وحدات دلالية كالكلمات والجمل الدلالية، يكشف على المستوى الدلالي للغة وجود مجموعتين مختلفتين من السمات : المجموعة الأولى من الفئات السماتية يتكوّن من سمات أصلها خارجي وتتطابق مع الفئات الوصفية لعالم الحس المشترك. أمّا المجموعة الثانية فتتكوّن من فئات داخلية (مثل الناس / الأشياء، الموضوعات / العمليات). لا يمكن تفسيرها بتحويل وحدات التعبير الى وحدات المضمون، ولا بدّ من اعتبارها كوحدات شكلية بحتة (من حيث أنّها تكوّن الشكل، لا من حيث أنّها خالية من المعنى).

من السهل أن يُستنتج أنّ هذه الفئات الشكلية تستعمل كإطار لقضية التواصل، إطار يجعل نقل المضمون ممكناً، من حيث أنّه تحليل توافقي للفئات الخارجية. هذه الفئات الشكلية هي التي تنشئ الفئات القواعدية، فعلم القواعد بحدّ ذاته ليس سوى تنظيم من نوع معيّن للفئات الشكلية. لكنّ هذا الأمر لا يعبر عن كلّ الاستعمالات الوظيفية لهذه الفئات. فنحن عندما نحاول أن نحدّد الشروط الدنيا للوصول الى المعنى، ونعتبر وجود الفوارق الخلافية على صعيد التعبير يشكّل شرطاً متميّزاً لبروز الفوارق في المعنى، فلا بدّ لنا أن نعترف أنّ هذه الفوارق لا يمكن ترصدها إلّا إذا كانت هي مسلمات الفئات الشكلية مسبقاً كالتماثل م الغيريّة (= الفرق) الاجتماع م الافتراق. هذا يعني أنّنا لا نتلمّس شيئين خارجيين مختلفين، وإنّما العلاقة بينهما. ومستوى التعبير من حيث هو مادّة ليس هو سوى حجة ضرورية لتلمّس الفارق الخلافي *écart différentiel* وبالتالي فإنّ عملية تلمّس المعنى يجب أن تفسّر كتنظيم خاص للفئات الشكلية، تنظيم هو وحده الذي يعبر عن تلمّس المعنى. فالشكل السميوتيكي ينبىء فقط عن المادّة، دون أن ينتمي الى هذه المادّة بالذات.

والتنظيم الشكلي للتعبير يساعدنا على تفسير بروز المعنى وكأنّه تلفظ للفوارق على مستوى التعبير. إنّ شكلين سميوتكيين متوازيين — شكل التعبير وشكل المضمون — يمكن أن يميّزا : بأنّهما متجانسان، لاشتقاقهما من شكل ألسني واحد، لكنّهما ليسا متشاكلين لأنّ مستويات التعبير والمضمون يُلفظ

كل واحد منها بشكل مختلف عن الآخر.

هذا المفهوم المتوازي بين شكلين سميوتكيّين يساعدنا على فهم سيروية التحوّل، إحدى المشكلات الأساسيّة في السميوتيكّا — لفئات التعبير والمضمون. فالشكل الألسني الذي يتكوّن من شكلين سميوتكيّين يتميّزان بالتلفّظ المتجانس، لا يمكن تصوّر الانتقال فيه من البنية التعبيريّة الى البنية الدلاليّة، إلّا إذا كان بالامكان، في بعض الحالات الخاصّة أن يتشاكل هذان الشكلان وليس فقط أن يتجانسا. بمعنى أنّ الفئات النوعيّة للعالم الخارجي تتماثل مع الفئات السمائيّة للبنية الدلاليّة. وبذلك تعبّر المشكلة بين الأشكال السميوتكيّة عن ظاهرة استبطان العالم الخارجي.

إنّ جردة، ولو كانت سطحيّة بالفئات الشكليّة (بالإضافة الى الفئات التي ذكرنا يجب أن نذكر، العلاقة م اللفظيّة، النفي م التأكيد القضيّة م النظام، التقديري م الحالي)، تبين أنّ هذه الفئات التي تظهر كوسائل ضروريّة لفحص شروط المعنى ليست هي فقط التي نحتاجها لبناء نظريّة معمّمة حول اللغة، وإنّما هي التي تساعد أيضًا كمدوّنة للمفاهيم الاليستمولوجيّة في البحث والتنظير العلميّين، أي لبناء نماذج علميّة خاصّة، وإعداد نظريّة عامّة في المعرفة العلميّة. وهذا يتطابق مع مفهومنا للسميوتيك التي تعتبر أنّ العلوم ليست هي سوى أشكال علميّة مبنية كاللغات. إذا ما استعملت جردة الفئات الشكليّة ذاتها في بناء النماذج العلميّة والسميوتكيّة، وإذا ما كانت النماذج العملانية قابلة للترقّة في نماذج منظّمة وبالعكس أيضًا فإنّ مخطّطًا متماسكًا يمكن تلمّسه بغية وصف العوالم العلميّة والدلاليّة.



## المرسلة الشعرية

أمبرتو ايكو

[يعتبر ايكو Umberto Eco من كبار العاملين في حقل السميولوجيا فبعد كتابه الأثر المفتوح ١٩٦٥، أخرج البنية الغائبة ١٩٧٢، الذي نترجم منه فصلاً يتعلق بسميولوجيا الأثر الفني. فصل يتناول فيه العالم الايطالي المرسلة الشعرية في علاقاتها المتعددة بالعالم الذي تعبّر عنه وبالناس الذين تتوجّه إليهم عبر النموذج الألسني للتواصل].\*

### ١. المرسلة الغامضة والاستيطان الذاتي

١.١ إن الجماليتين المتحدّرتين من أصل رومانسي بدّل أن يحدّدا المرسلة الشعرية message poétique، ويحدّدا طبيعتها، [نراهم] يُحدّدون أثرها عبّر لعب مجازي في الصور. هذا مثلاً [ما تدعو إليه] نظرية الصفة الكونية للفنّ عند كروتشيه Croce. حسب هذه النظرية يعكس تصوّر الفني الحياة الكونية كلّها. فالمفرد يتأثر بحياة الكل. كما أنّ الكل يتمظهر في حياة المفرد: «إنّ تصوّر الفني الصحيح هو بحدّ ذاته العالم، العالم في هذا الشكل الفردي. هذا الشكل الفردي هو بحدّ ذاته العالم. ففي لهجات الشاعر، وفي كلّ إبداع من صنيعة الفكري، نجد مصير الانسانية، نجد كلّ الآمال، والأوهام، العذابات، والأفراح. نجد عظمة الانسانية وبؤسها. كما نجد مأساة الواقع برمتها، تتمرأى، وتتعاظم بشكل مستمر في شخصه المعذب، والمتنعم.

٢.١ إنّ المرسلة حسب تقريع (جاكوبسون) لوظائف اللغة، تقريع غذا

\* الفكر العربي المعاصر، العددان ١٨/١٩، بيروت شباط/آذار ١٩٨٢، ص ١٠٢ - ١٠٦.  
\* العبارات الموجودة بين قوسين هي للمؤلف أمّا تلك الموجودة بين قوسين معقوفين فهي للمترجم.

في صلب الضمير السميولوجي — يمكن أن تشغل الوظائف التالية (وظيفة واحدة أو أكثر) : (أ) المرجعية، (ب) الانفعالية، (ج) الأمرية، (د) الاتصالية، (هـ) ألما بعد ألسنية، (و) الجمالية.

والمرسلة تشغل وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض، وتظهر كاستبطان ذاتي، أي عندما تسعى للفت انتباه المرسل إليه [القارئ] الى شكلها بالذات قبل أي شيء آخر.

وهذه الوظائف يمكن أن تتواجد جميعها في مرسلة واحدة، فنحن نعثر في الجزء الأكبر من أجزاء اللغة اليومية، على تداخل هذه الوظائف ببعضها، وتراكبها حتى ولو كانت إحدى الوظائف تغطي [على غيرها].

٣.١ إن المرسلة ذات الوظيفة الجمالية تنبني قبل كل شيء بطريقة غامضة بالنسبة لنظام الانتظار، *attente*، أي السنة *code*. والمرسلة الغامضة كلياً تظهر وكأنها غنية بالمعلومات، لأنها توفر لي عدة اختيارات في التفسير، ولكن قد تقرب من الضجة. أي الفوضى البسيطة. الفحوص المثير يوقظ انتباهي ويدفعني لبذل مجهود في التفسير يساعدني في الكشف عن اتجاهات لتفكيك المرسلة، والبحث في الفوضى الظاهرة عن نسق هو أكثر دقة لتفكيك المرسلة، والبحث في الفوضى الظاهرة عن نسق هو أكثر دقة من ذلك الذي ينظم المرسلات المطوّلة. وما يحصل للمرسلة الجمالية، شبيه بما يحصل للحكاية التراجيدية حسب قواعد المفهوم الشعري لأرسطو. يجب على الحكاية أن تؤدي الى شيء يفاجئنا، ويخرج عن المألوف. لكن كي يُقبل هذا الحدث ونستطيع الاندماج فيه، لا بدّ وإن كان غريباً أن يخضع لقواعد التصديق، وإمكانات التحقيق. من المذهل أن يعود الابن الى بيته بعد سنوات طويلة من الحرب عازماً على قتل أمّه بوحشية، مدفوعاً من قبل أخته. إن المشاهد تجاه ظاهرة مجافية تماماً لكل توقع يقف متوتراً أمام زحمة الأخبار الناشئة عن هذا الوضع. لكن، لكي لا يُعتبر الحدث خالياً من المعنى فيرذل، لا بدّ أن يكون قابلاً للتصديق : الابن يريد قتل أمّه لأنها حثت عشيقها على قتل زوجها. لكي، يكون الخبر «متوتراً»، والخطّ السردي قادراً أن يصل الى ذروة اللامتوقع (ذروة إذا ما تمّ تخطّيها، بحث المشاهد عن حل يخفف من حدة انتباهه المتوتر)، لا بدّ من إيجاد قواعد عادية وحقيقية، تبرز ما للخبر من

قدرات تشويقيّة باستناده على شرائط التّسهيّب.

٤.١ ما أن تُملأ هذه الوظيفة حتّى تغدو الحاجة ماسّة الى اعتبار المرسلّة الغامضة كههدف أساسي للتّواصل. فمرسلّة من نوع : «يصل القطار في الساعة السادسة الى الرصيف الثالث» تحوّل انتباهي — نظراً لوظيفتها المرجعيّة، باتّجاه المدلول السياقي للألفاظ، ومن ثمّ تحوّلّه الى الأشياء المعنيّة. نحن هنا خارج نطاق عالم الاشارات، ذلك أنّ الاشارة استنفدت ولم يبق سوى سلسلة من المقاطع السلوكيّة التي تكوّن الاجابة على تساؤلنا. لكن المرسلّة التي تتركني معلقاً بين الخبر والتّهيّب *rédondance*، وتدفعني للتساؤل عما تريد قوله — بينما أرى عبر ضباب الغموض شيئاً، يوجّه في الأساس تفكيكي للمرسلّة — هي مرسلّة أبدأ بمعاينتها لأرى كيف هي مصنوعة.

من الطّبيعي أن أنساق الى مثل هذا التحليل إذا ما تبين أن المرسلّة تحتوي على بعض الميزات الأساسيّة للغموض والاستبطان الذاتي :

١. إنّ الدّالات تكتسب مدلولاتها الخاصّة بها عبر «العمل المشترك للسياق». فعلى ضوء السياق تعرف هذه الدّالات تدريجيّاً الوضوح والغموض، وهي بالرغم من إحالتها الى مدلول معيّن، تظهر في الوقت نفسه محمّلة باختبارات أخرى ممكنة. فإذا ما غيرت عنصراً من السياق فقدت بقيّة العناصر أهمّيّتها.

٢. إنّ «المادّة» التي تتكوّن منها الدّالات لا تبدو اعتباطيّة بالنسبة للمدلولات ولعلاقاتها السياقيّة. ففي المرسلّة الجماليّة تكتسب مادة التعبير شكلاً ما. والقراءة بين كلمتين، مرتبطتين على مستوى المدلول، تزداد قوّة في ظلّ القراءة الصوتيّة التي تتحقّق على مستوى القافية، كما هي الحال في الكلمة الصوتيّة *onomatopée*، حيث الأصوات تبدو وكأنّها ترجّع المعنى المذكور. ذلك أنّ المظهر العام للدّالات، يحقّق إيقاعاً صوتيّاً أو رؤيويّاً ليس بالاعتباطي في علاقته بالمدلولات. عندما أستعمل صورة بلاغيّة كال تكرار لوصف عرض عسكري «وصل الفرسان، وصل الجنود المشاة، وصلت الأعلام»، فإنّي اعتبر أنّ التدرّج في الفكرة الذي أدّاه التدرّج المقابل في

الدّالات يبيّن بالتماثل مع التدرّج الموازي للرجال الذين وصفتم أثناء العرض. إنّي أستعمل قواعد الكلام بطريقة غير مستعملة. وهذا الاستعمال غير المستعمل هو الذي يحملني على القبول بفكرة القرابة بين مكوّنات الدلالة [الدالّ والمدلول] والشّيء المعنى réfèrent.

٣. إنّ المرسلّة تحمل في داخلها عدّة مستويات من الواقع. فهناك المستوى التقني والفيزيائي للمادّة التي تتكوّن منها الدالات، وهناك المستوى الذي ينمّ عن الطبيعة الخلقيّة للدالات. وهناك مستوى المدلولات المصرّح عنها، وتلك المومأ إليها. وهناك مستويات أنظمة الانتظار النفسيّة والمنطقيّة والعلميّة التي تحيل إليها الاشارات. على كلّ هذه المستويات ينشأ نظام من العلاقات البنيائيّة المتأثّلة، وكأنّ كلّ المستويات ممكنة التحديد، وهي ممكنة بالفعل انطلاقاً من قاعدة عامّة واحدة تنظّم الجميع .....

٥.١ نقول — بعد قبولنا التصنيف الذي قدّمه ماكس بنس M. Bense (١٩٦٥)، وإعادة ترتيبه بشكل آخر — إنّ من الممكن في المرسلّة الجماليّة عزل المستويات الاخباريّة التالية :

١. مستوى الركائز الفيزيائيّة : التي تتكوّن في الكلام الشفهي من النبرات، والامالات، والنشرات الصوتيّة. وفي الكلام البصري، من الألوان والظواهر الماديّة، وفي الكلام الموسيقي من الجرس، والتردد الصوتي، والبُرّهات الزمنيّة. هذا المستوى، هو مستوى مادّة التعبير الذي يكتسب في المرسلّة الجماليّة شكلاً ما.

٢. مستوى العناصر الخلقيّة على المحور الاستبدالي : الفونيمات [الأصوات]، المساواة واللامساواة. الايقاعات الطول الوزني، علاقات المواقع، أشكال يمكن التعرّف عليها في اللغة الهندسيّة.

٣. مستوى العلاقات الرّكنيّة : القواعد، علاقات النسب، الرسم المنظوريّ، المقاييس والفواصل الموسيقيّة الخ.

---

• الخط المنقوط يشير الى المعلومات الثانويّة التي أوردتها إيكو واعتبرها أنّها لا تهمّ إلاّ المتخصّصين، والباحثين عن جزئيات الأمور، وقد حذفناها حفاظاً على وحدة النص. (المترجم).

٤. مستوى المدلولات المصرّح عنها (السّنن بذاتها).
٥. مستوى المدلولات المومأ اليها : أو ما تحت السّنن؛ الأنظمة البلاغية، والأنظمة الأسلوبية المصغرة، الجدول الأيقوني، المجموعات الركنية الكبيرة.
٦. مستوى التوقعات الايديولوجية من حيث هي إيماءات جامعة للأخبار السابقة.

على كلّ، يتحدّث بنس عن «الخبر الجمالي» الكلّي الذي لا يتحقّق على أيّ مستوى من هذه المستويات بنوع خاص، وإنما يتحقّق في ما يسميه مستوى «الألفاظ المترابطة»؛ المستوى الذي تشير إليه بقية الألفاظ مجتمعة. فمستوى «الألفاظ المترابطة» عند بنس يبدو وكأنّه الوضع السياقي العام للامتوقع، الذي يعرضه الأثر في مقابل السّنن codes الضمنية، وحالة إمكان الحدوث التي تضاف إليه. لكنّ تعبير «الألفاظ المترابطة» نظراً لاستيحائه فلسفة هيغل يبدو وكأنّه يشير الى شيء ما من «الجوهر»، وكأنّه يشير من دون شكّ الى «الجمال» الذي يتحقّق في المرسلّة، لكن دون أن نتمكّن من تحديده بواسطة أدوات مفهومية لذا علينا أن نعمل من منظور سميولوجي متماسك على استبعادها، واستبدالها بنموذج اللغة الفردية ذات المنحى الجمالي.

## ٢. اللغة الفردية للنّاتج الفنّي

١.٢ إنّ التعقيد في المرسلّة الجمالية هو الذي ينشئ الاستبطان الذاتي، ذلك أنّه على كلّ مستوى من مستوياتها تتمفصل الحلول تبعاً لنظام التماثل في العلاقات فلعب المتباينات والمتناقضات على المستوى الايقاعي يعادل لعب المتناقضات على صعيد المدلولات المومأة، كما يعادل لعب الأفكار المختارة. الخ. إنّ الحديث عن وحدة المضمون والشكل في نتاج أدبي ناجح تعني أنّ رسم التخطيط البياني هو الذي يتحكّم بمختلف مستويات الصياغة. اذ تنشأ شبكة من الأشكال المتماثلة تؤلّف السّنّة الخاصّة للأثر الأدبي. هذه السّنّة هي قاعدة العمليّات التي ستهدم السّنّة القائمة من أجل جعل مستويات المرسلّة غامضة. إنّ المرسلّة الشعرية حسب النقد الأسلوبية تتحقّق بخرقها لندمقاييس [العادية للكلام] (أنظر سبيتزر Spitzer ١٩٣١، أورياخ Auerbach ١٩٦٤، أمبون

Empon ١٩٣٠، ألونزو Alonso ١٩٥٧). هذا الخرق للمقياس هو انبناء غامض بالنسبة للسنة؛ كل مستويات الرسالة تحرق المقياس [المعيار] حسب القاعدة نفسها. هذه القاعدة، هذه السنة للأثر الأدبي هي في الحقيقة اللغة الفردية idiolecte (نعني باللغة الفردية السنة الخاصة، والشخصية للمتكلم الواحد).

لكن هذه اللغة الفردية كما يجرنا تاريخ الفن والثقافة تولد التقليد، والطريقة، والعادة الأسلوبية، أو تولد أخيراً معايير جديدة. عندما تؤكد الجمالية أنه بالامكان تبين النتائج الفني برمتها حتى ولو كان مبتوراً، مهدماً ومفككاً بفعل الزمن فذلك مرده إلى أننا قادرون انطلاقاً من السنة الظاهرة في بعض طبقاته التي ما زالت ظاهرة للعيان على استنتاج السنة التي صيغت منها الأقسام الناقصة، والكشف [عن أثرها]. (أنظر بارسون Pareyson ١٩٥٤ الفصل السادس). في النهاية، لقد بُني فن الترميم على إمكانية بناء الأقسام الناقصة، انطلاقاً من أقسام الرسالة الحاضرة. هذه العملية قد تبدو صعبة التحقيق لأننا نعيد بناء أقسام كان قد ابتدعها الفنان بتخطيه الأنظمة والمقاييس، والتوقعات المشروعة في عصره. لكن المرمم كالناقد (وموزع الموسيقى) هو بالضبط ذلك الذي يكشف القوانين التي تتحكم بالنتاج الأدبي، وبلغته الفردية، وبالرسم البياني الذي ينظم أجزائه كلها.....

٢.٢ لكن، من الممكن أن نفكر بالتناقض الحاصل بين مفهوم اللغة الفردية، ومفهوم الغموض في الرسالة. فالرسالة الغامضة تسمح لي بعدة اختيارات تفسيرية. كل دال يحمل مدلولات جديدة شبه واضحة، وهذا لا ينتج في ضوء السنة الأساسية (التي انتهكت)، وإنما في ضوء اللغة الفردية التي تنظم وفي ضوء بقية الدالات التي تؤثر في بعضها بعضاً وكأنها تسعى من وراء ذلك إلى إيجاد سند لا توفره لها السنة التي انتهكت... وهكذا نجد النتاج الأدبي يحول باستمرار [معانيه] التصريحية إلى معاني إيمائية، كما يحول مدلولاته الخاصة به إلى دالات لمدلولات أخرى.

وتجربة تفكيك الرسالة تظل مفتوحة، وردة فعلنا الأولى تكمن في اعتقادنا أن كل ما نوجهه باتجاه الرسالة، هو في الواقع يكمن في داخلها.

نحن نعتقد أن الرسالة «تعبّر» عن عالم الایماءات الدلاليّة، والتداعيات الانفعاليّة، وردّات الفعل الفيزيولوجيّة التي تبديها بنيتها المستبطنة ذاتها، والغامضة لكن الرسالة في جدليّتها ذات الاستبطان الذاتي والغامض، تفتح أمامنا آفاقاً من الایماءات، الواسعة والديناميّة الأمر الذي يجعلنا نفكر أنّها تعبّر عن كلّ شيء وهي في الواقع لا تعبّر إلّا عمّا أسقطناه عليها من معانٍ. وهي بذلك تضعنا في موقف حرج. فمن جهة هناك رسالة تسمح لنا من خلال بنيتها أن نقوم بقراءة «مفتوحة»، ومن جهة ثانية فإن القراءة المستفيضة بانفتاحها تمنعنا من اكتشاف ما في الرسالة من بنية قابلة للتشكيل. هناك مشكلتان هما في الآن نفسه منفصلتان، ومترابطتان، بعمق، لا بل أن الواحدة منهما تكمل الأخرى :

أ) تتحقّق خلال التواصل الجمالي تجربة لا يمكن قياس نوعيّتها بمقياس محدّد، أو الكشف عن تنظيمها البنياني.

ب) هذه التجربة لا يمكن إجراؤها إذا لم يتوفّر لها عبر جميع مستوياتها شيء من البنية المنظّمة، وإلّا لفقد التواصل وتحوّل الى مثيرات عرضيّة، وإجابات صدفيّة. وهكذا نجد لدينا، النموذج البنياني لسيرورة الاستعمال، من جهة، وبنية الرسالة على جميع مستوياتها من جهة ثانية.

٣.٢ لفصل القول في النقطة ألف. من الواضح أنّه عندما ننظر الى قصر من قصور عهد الانبعاث بواجهته الناتئة فإن القصر من حيث هو موضوع تأمل يفوق موضوع هندسته، وتقطيعه، ورسم الواجهة، فالمادّة ذاتها وبالرغم من خشونتها، ومن الاثارات اللمسيّة التي يمكن أن تثيرها فينا، تضيف شيئاً ما الى رؤيتنا، وهذا الشيء لا يمكن تحديده بصيغة. لكن بنية هذا الأثر الفنّي يمكن تحديدها بألفاظ نظام العلاقات المكانيّة الذي يتحقّق في التواءات. فليس هذا الحجر أو ذاك ما يفترض فينا تحليله، وإنّما العلاقة بين النظام العام للعلاقات المكانيّة ووجود التواءات. إنّ البنية الخاصّة بالأثر الفنّي هي مبنية على هذه المجموعة من النسب العلائقيّة، طالما أنّه من الناحية النظرية يمكن الاستعاضة عن أيّ حجر، دون المساس بطبيعة مادّته، التي وإن عرفت بعض التغيّرات فإنّ علاقتها بالمجموع لن تتغيّر.

لكن، إذا ما نظرت الى الحجر ولمسته فإنّه سيكوّن عندي أحاسيس

من الصعب التحقق منها، فهي تكوّن جزءاً من [حاسة] «الاستعمال» عندي، وهي تترك أثراً عن غموض الرسالة الذي يمكن أن يتحصّل من السياق، كما تترك بصماتها على الرسالة المستبطنة ذاتها من حيث هي شكل معبر عن التجارب الفردية. على كلّ فإن السميولوجيا لا تنظر الى الاثر إلا من حيث «هو رسالة - مصدر أي من حيث هو لغة فردية - سنة، تشكّل نقطة انطلاق لمجموعة من الاختيارات التفسيرية ذات الصفة الحرة والممكنة». إن الأثر الفني من حيث هو تجربة شخصية قابل للتنظير وليس للقياس.

هذا «الخبر الجمالي» الذي سنعود تالياً لمعالجته ليس هو سوى سلسلة من الامكانات التي لم تستطع أية نظرية في التواصل أن تضع اليد عليها. إن السميولوجيا، والجمالية ذات المنحى السميولوجي هما القادرتان على التنبؤ بما سيؤول إليه الأثر الفني، مستقبلاً وليس الآن. أمّا الناقد فهو الوحيد القادر على تعيين مآل الأثر الفني عبر حكايته عن تجربة القراءة.

٤.٢ لتفحص الآن النقطة الثانية «ب». إذا ما قلنا إن الحركة الحرة لاضافة المعنى الى الرسالة مدينة الى نصيب هذه الرسالة من الايماءات المعبرة نكون قد أعدنا السؤال الأول الى السؤال الثاني. [أي اعتبرنا بآء جزءاً من ألف]. لكن نحن نعرف أن الرسالة الشعرية تسمح بتفسير منفتح ومتدرج. فعلم الجمال الفلسفي يمكن أن يصل الى هذا الحد من التأكيد إذا التزم الدقة في نظرياته، لكن ما أن يحصل ذلك حتى تأتي الجماليات المعيارية المغلوطة، لتصف بشكل غير شرعي ما يجب أن يوحى به الفن، ما يجب أن يُثيره ويحدثه، [في النفس الانسانية]. لكن عندما تخضع الرسالة الشعرية للبحث السميولوجي، لا بدّ ساعته من ترجمة «الصناعات» المعبرة، الى صناعات توصيلية انطلاقاً من السنن (سواءً أقبلت هذه السنن أم نقدت). بكلمة أخرى، لا بدّ من التمييز بين الخبر الدلالي، والخبر الجمالي. الأول، يجب أن يُنظر إليه كنظام من العلاقات قابل للانتقال، من شكل الى آخر. أمّا الثاني فلا يمكن نقله بسهولة لأنّه متجذر في طبيعة الشكل الذي ينتمي إليه. إن الخبر الدلالي يتعلّق بشكل المضمون وشكل التعبير، بينما يتعلّق الشكل الجمالي بمجمل الظواهر التابعة لمادّة التعبير.

إذا لا بدّ، بالضبط من معرفة ما إذا كان من الممكن على هذا المستوى



تحديد السنن. إن مفهوم اللغة الفردية الجمالية، بالرغم من اعتباره المرسلة ذات الوظيفة الجمالية كشكل تتكامل عبره الدالات والمدلولات، يؤكد على ضرورة تحقيق بنية متائلة كهذه يجب أن تسمح بتحديد تناقضي وخلافي لكل العناصر المادية للأثر الفني. لا يكفي التأكيد أن الأثر الفني يصوغ نوعاً من العلاقة بين مختلف مستويات العلاقة ووجود الأشكال المادية [الأصوات مثلاً]، لكن عليه أن يبرز قدر الامكان بنية هذا الوجود الذي ما زال في حالته الخام، وذلك بإعادته الى نظام من العلاقات، يكون بوسعه أن يزيل إبهام مفهوم «الخبر الجمالي».....

#### ٤. المنطق «المفتوح» للدالات

١.٤ إن دراسة مستويات المرسلة الشعرية هي دراسة لمنطق الدالات الذي يحقق الأثر الأدبي عبره وظيفته المزدوجة في تحفيز التفسيرات، ومراقبة سيرها الحر. سنرى فيما بعد أنه يجب ألا يفهم منطق الدالات كشيء موضوعي مطلق، يسبق حركة إضافة المعنى ويحددها. فليس من قبيل الصدفة أن نتكلم عن السنة. إنها مرة أخرى أعراف تضبط مختلف المستويات. إن الاعتراف بالوحدة المميزة داخل المرسلة يعني أن ينظر الى هذه المرسلة على ضوء السنة التي تعطي المرسلة شيئاً من المعنى. لكن هذا المنطق الدالاتي «المعطى» من وجهة نظر العلاقة الجمالية، يحدد السيرونة التي يفتحها التفسير، فالمرسلة من حيث هي مصدر مقدّم للمتلقّي تقترح أن تملأ الشكل المعنى، كما تقترح أن تملأ المستويات التي تنضوي تحتها مجموعات من الدالات التصريحية والايمائية. فالمرسلة الجمالية بينيتها الغامضة وتحول معانيها الدائم من التصريح الى الایماء تدفعنا لنجرب الألفاظ والسنن بشكل مختلف دائماً. بمعنى أننا نصبّ في شكل المرسلة الفارغ مدلولات جديدة، تخضع في مراوحتها بين حرية التفسير، والوفاء السياقي، لمنطق الدالات. ولهذا السبب نفهم لماذا يثير الأثر الفني كل هذا الغنى الانفعالي، وهذه المعرفة المتحددة دائماً. ولهذا السبب أيضاً نفهم كلام كروتشيه عن الكونية.

والمرسلة الغامضة والمستبطنة ذاتها ليست هي إوالية تثير الانفعالات وحسب وإنما هي وسيلة معرفة. معرفة تتحقق بالنظر الى السنة التي تنبع

منها المرسلة، وبالنظر الى الأشياء المعنّية التي تحيلنا إليها الدالات عبر مدلولاتها.  
٢.٤ في الوقت الذي تبدأ فيه لعبة التفسيرات المتتالية يدفعنا الأثر الفنّي الى إعادة النظر في سنّته وفي إمكانيات [تحقّق] هذه السنّة. كلّ أثر فنّي، هو تشكيل في السنّة، وتوكيد لها في الآن نفسه، هو محاولة لاكتشاف ما في السنّة، من نواح لم يرقّ إليها النظر، وإمكانيات ما زالت مجهولة. والأثر يخرقه لقوانين السنّة [مجموعة الأصول الفنّية المتعارف عليها] يعيد صياغتها من جديد، (بمعنى أنّ الأدب الايطالي بعد «الكوميديا الالهية» ازداد غنى بالامكانيات) ويغيّر موقف القراء منها.

لكن الأثر هو الذي يساعد أيضًا على رؤية ما في السنّة — بعد نقدها — من امكانيات إيحائيّة، وأشياء صالحة للقول، ممكنة القول أو مُقالَة سابقًا، ونكتشفها ونعيد إحياءها بعد أن كانت مهملة، أو منسيّة. وهذا سبب آخر للانطباع الذي يسمّى بالكوني. في علاقة منطقيّة متداخلة ومحصورة، تذكر المرسلة بالسنّة، كما تحيلنا الكلمات الى اللغة، وبذلك يتغذى الاثنان من بعضهما بعضًا. والمرسل يرى [على ضوء هذه العلاقة] الامكانيات الألسنيّة ويفكّر عبرها باللغة كلّها، وبإمكانياتها، كما يفكّر بتراث كلّ ما يمكن قوله، وما قيل سابقًا، وبذلك ترتسم المرسلة الشعريّة كإمكانية قابلة للتحقيق.....

٣.٤ إنّ فهم المرسلة الشعريّة يقوم أيضًا على جدليّة تبدّي في قبول ورفض السنن، والألفاظ التي [يبعثها] المرسل وفي الآن نفسه إدخال وطرح السنن والألفاظ الشخصيّة. إنّها جدليّة بين الوفاء [للنصّ] والتحرّر في التفسيرات [الدائرة حوله]، حيث نجد مرسل [المرسلة] يحاول أن يلبي رغبات الغموض في مرسلته، باستعمال السنن الخاصّة به. ومن جهة ثانية نراه مدفوعًا — بفروض العلائق السياقيّة — أن ينظر الى المرسلة كما تكونت في ظلّ كاتبها وفي ظلّ العصر الذي كتبت فيه.

في هذه الجدليّة بين الشكل والانفتاح (على صعيد المرسلة) بين الوفاء واتخاذ المبادرة (على صعيد المرسل) يُبني نشاط التفسير الخاصّ بكلّ مستعمل للأثر الأدبي، كما تتحدّد بشكل أكثر دقة وخلقًا، وبطريقة هي في الآن نفسه حرّة ووفيّة، القراءة الخاصّة بالناقد التي تتجلى :

— في قدرته على إعادة اكتشاف آثار الظروف والسنن الخاصة بالمرسل.  
— في معاناته للشكل العاني ليرى الى أي حدّ يقبل هذا الشكل دخول المعاني الجديدة الناشئة عن سنن الاغناء.  
— في طرح السنن الاعتبارية التي دخلت [الرسلة] أثناء التفسير والتي تتمنّع عن الذوبان في باقي التفسيرات.

هذا النموذج يفترض سيرورة تفكيك تتأرجح بين أعلى درجة من الصدفة، وأعلى درجة من الوفاء. الصدفة تحدث عندما يعيد الدالّ [معناه] الى السنن الاعتبارية، أمّا الوفاء من جهة ثانية فغير ممكن الحدوث إلا من خلال جدلية مستمرة بين سنن المرسل إليه، وسنن الارسال بشكل اقتراب وابتعاد متواصلين. وهكذا تبدو الرسالة لمجموع المتفاعلين بها كشكل جديد لا بدّ من تفسيره وبذلك تدخل في تشريع السنن التفسيرية للنقد.



الناس — الحكايات

«ألف ليلة وليلة» كما ينظر إليها التحليل البنيوي

تزفتان تودوروف

Tzvetan Todorov

يعتبر تودوروف من أوائل الذين روّجوا البنيوية في فرنسا نظريةً وتطبيقاً، إضافة إلى ترجمته نصوص الشكليين الروس. والنص الذي نترجمه مأخوذ من كتابه شعريّة النثر (١٩٧١).

#### ١. مقدّمة

تمثّل هذه الدراسة التي ننقلها الى العربية اتّجهاً من اتّجاهات النقد الحديث في فرنسا، وهي تدخل ضمن النمط النقدي العام الذي تأسّس مع الشكليين الروس وانطلق مع المورفولوجيين الألمان، والنقد الأنكلوسكسوني، وتركّز اليوم في فرنسا وأميركا، من خلال المدرسة البنيوية structuralisme. إن أي محاولة لتبيان خصائص هذا الاتّجاه النقدي الحديث، تفرض على متناوله مسبقاً مراجعة اتّجاهين آخرين سبقاه زمنياً.

الاتّجاه الأوّل : يمكن تسميته بالاتّجاه العرضي projective. هذا الاتّجاه يعتبر النصّ الأدبي، أو بشكل عام الأثر الأدبي، تصويراً، أو نقلاً لجموعة أصلية من الأحداث، قام بها الكاتب عبر عملية إنتاج ذاتية. وهو يسبغ على الناقد صفة المعيد، المفسّر، فهو الذي يربط الأثر بالأصل الأوّل من خلال عملية النقد. فإذا اعتبر الناقد أنّ حياة الكاتب هي الأصل الأوّل الذي نتج عنه الأثر، أوصله نقده الى عرض سيري، وإذا اعتبر أنّ الأصل

\* مواقف، العدد ١٦، بيروت تموز - آب ١٩٧١، ص ١٢٧ - ١٥١.

الأولي، هو مجموعة الظواهر الاجتماعية، قاده نقده الى عرض سوسيولوجي، أخيراً إذا اعتبر أن الأصل الأولي هو الفكر الانساني، أدّى به الى عرض ميتافيزيقي، أنتروبولوجي.

إنّ الاعتبار الأولي للأصل الأولي وللصور المتعددة التي تعرض هذا الأصل بشكل أو بآخر، تقودنا في جميع الحالات الى الانتقال من قيمة الأثر الذاتية وتفرض علينا تفسيرات أقلّ ما يقال فيها إنها نابعة من تخيّلات الناقد وتصوّراته للعلاقة القائمة بين الأثر، و«خارجيّات» الأثر كما يذكر رولان بارت

.R. Barthes

الاتّجاه الثاني : يمكن تسميته بالاتّجاه التفسيري *interprétative*. هذا الاتّجاه يعتبر الى حد ما النصّ، او الأثر الأدبي قائماً بذاته، دون امتدادات خارجيّة تصل الى العصر، والبيئة، ونفسيّة الكاتب. إلّا أنّ ما يعنيه من الأثر هو تفسير معانيه الغامضة، وتوضيح رموزه المغلقة، دون أيّ اهتمام بالعلاقات الظاهرة أو الباطنة التي تتحكّم بالنص، وبسيرورته. إنّ حدود هذا الاتّجاه في النقد الأدبي معروفة، فهي تقودنا دائماً الى التفسير المطوّل، ثم الى تفسير التفسير، بكلمة أخرى تقودنا الى التكرار الذي يغرق النصّ الأساسي بنصوص أخرى هي وليدة التفسير وتفسير التفسير. هذا الاتّجاه كوّن منذ سنين طويلة التمارين المدرسيّة، والجامعيّة في تعليم الأدب.

هذان هما بشكل عام الاتّجاهان اللذان تحكّما بالنقد الأدبي حتّى اليوم، فما هو الاتّجاه الحديث في النقد، الذي يعرف بالنيوي كما أشرنا؟

إنّ دراسة تودوروف هذه تنبئ الى حدّ بعيد عن مناحي هذا الاتّجاه الذي يمكن تسميته بالاتّجاه الوصفي *descriptive*. يعتبر هذا الاتّجاه أن الأثر الأدبي مستقلّ عن العوامل الخارجيّة (حياة الكاتب — بيئته — عصره) كما أنّ لهذا الأثر منطقته الخاص، وحياته الخاصّة. وبالتالي فإنّ ما يعنيه من هذا الأثر أو ذاك ليس تسمية المعاني القائمة، وشرح مدلولاتها، وإنّما قلب نظام الأثر الظاهر. ومن ثمّ إظهار جميع أنظمة الأثر الممكنة، التي يتكوّن منها، ثمّ تبيان العلاقات التي تشوب مجمل هذه الأنظمة سواء أكانت علاقات متشابهة أو علاقات متنافرة، إذ أنّ كلّ قسم من الأثر لا يكتفي بمعناه، وإنّما يتّضح من خلال علاقاته بقيّة الأقسام.

ويعتبر هذا الاتجاه أيضًا أن في كل أثر أدبي نقاط التقاء، ونقاط تناهد، تشكّل عقدًا دلاليّة تتحكّم استراتيجيًا بكلّ أجزاء الأثر، ولا بدّ من تبيانها بمنطلقات من داخل النصّ لا من خارجه (المنطلق الواعي، أو اللاواعي للكاتب والمنطلق الاجتماعي) وذلك، انطلاقًا من الدور الذي تلعبه هذه العقد les nœuds في مجمل الأثر.

ثم إنّ هذا الاتجاه ينظر الى النصّ كأنّه كيان بذاته، مقفل على نفسه، فلا حاجة للناقد الى أن يفكّش عن تعليمات لموجودات النص، باستعانات من خارجه، وبالتالي فإنّ هذا الاتجاه يضع الناقد في إطار التحقيق، والمعاينة لنظام الأثر، ولمنطقه، وعلاقاته، وما يستتبع ذلك من دلالات.

من هنا تتخذ دراسة تودوروف شكل المعقول الأدبي حتى لا نقول العلمية الأدبية، فكلّ محاولته هي معاينة الأشكال الحكائيّة في ألف ليلة وليلة، دون تفسيرها بعوامل قائمة في القصّة العربيّة، أو في الأدب الشعبي العربي، ومن ثمّ تركيزه على عقدة هذه الأشكال الحكائيّة التي تتحكّم بغالبية الأشكال، نعني التضمين الذي تتواصل بواسطته حكايات الكاتب.

ومن هنا أيضًا يتسنّى لدارس ألف ليلة وليلة معاينة هذا الأثر من الداخل (بعد أن أسقط من حسابانه عقدة العصر، والمؤلف، والمصدر أو المصادر تاركًا ذلك للمؤرّخين والجغرافيين) لينصب من جديد على هذا الأثر، يستطلع دواخله، ويستخرج بُنى الحكايات فيه والقوانين التي تتحكّم بهذه البنى، منتقلًا بعد ذلك الى استخراج الدلالات المعنويّة الناتجة عن كلّ ذلك.

## ٢. اللأسيكولوجية الأدبيّة

ماذا تكون الشخصية إذا لم تكن تحديدًا للعمل؟ وما هو العمل إذا لم يكن رسمًا للشخصيّة؟ ما هي اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصفًا للطبائع [الإنسانيّة]؟ إن أي شيء آخر نبحت عنه نجده فيها.

هذه التساؤلات تأتي من هنري جيمس H. James وهي موجودة في مقالته الشهيرة فنّ القصّة The art of the fiction (١٨٨٤). تبرز هذه التساؤلات فكرتين عامّتين. الأولى تتعلّق بالصلة الوطيدة بين مختلف العناصر المكوّنة للحكاية : الشخصيّات والعمل. لا وجود لشخصيّة خارج العمل،

وليس للعمل استقلال بمعزل عن الشخصية. لكن فكرة أخرى تبرز خلصة في السطور الأخيرة. إذا كان الاثنان [أي الشخصية والعمل] لا ينفصلان، فإنّ واحدًا منهما، مع ذلك أكثر أهمية من الآخر، أعني الطبايع، أي السيكولوجية. فكلّ حكاية هي «وصف للطبايع».

من النادر أن نلاحظ حالة من الذاتية المركزة كهذه، تعتبر نفسها عامّة. إذا كان المثل الأعلى النظري لجيمس هو أن يخضع كل شيء في الحكاية لسيكولوجية الأشخاص، فمن الصعب تجاهل وجود نزعة أخرى في الأدب لا تكون الأعمال فيها في خدمة رسم الشخصية وحسب، لكن على العكس من ذلك، تكون الشخصيات خاضعة للعمل؛ حيث، من جهة أخرى، تعني كلمة «شخصية» شيئاً آخر غير التلاحم السيكولوجي وغير وصف الطبع. هذه النزعة التي تمثلها الأوديسييه، والديكامرون، وألف ليلة وليلة، والمخطوطة التي وجدت في سرقسطة، هي من الظواهر الأكثر شهرة، والتي يمكن اعتبارها حدًا أقصى للآ - سيكولوجية الأدبية.

لنحاول أن ندرس هذه النزعة الأدبية عن قرب بتناولنا للأثرين الأخيرين.

[أي ألف ليلة وليلة والديكامرون La grammaire du Décameron]

نكتفي عادةً في حديثنا عن كتاب كألف ليلة وليلة أن نقول إنّ التحليل الداخلي للطبايع مفقود فيها، وإن وصف الحالات السيكولوجية لا وجود له، لكنّ هذه الطريقة في وصف اللا-سيكولوجية لا تخرج عن التكرار. فلكي نحدّد تحديدًا أفضل هذه الظاهرة، يجب علينا الانطلاق من شكل ما لمسار الحكاية، وذلك عندما تخضع هذه الحكاية لبنية سببية. باستطاعتنا حينئذ أن نمثل كل لحظة من لحظات الحكاية بشكل جملة بسيطة، تدخل في علاقة تتابع consécution (نرقّمها بعلامة +)، أو تدخل في علاقة نتيجة conséquence (نرقّمها بعلامة -) مع الجمل السابقة، أو اللاحقة.

إن التعارض الأول بين الحكاية التي يدعو إليها جيمس، وحكايات ألف ليلة وليلة، يمكن إبرازه على الوجه التالي : إن كان هناك جملة (أ ينظر الى ب) فالمهم بالنسبة لجيمس هو - أ - [الناظر] ولشهرزاد هي - ب - [المنظور]. إنّ الحكاية السيكولوجية تعتبر أنّ العمل طريق تمكّنا من فهم الشخصية التي تعمل، إذا لم تعتبره علامة، أو دلالة. فالعمل لا يقوم بذاته



وإنما بتعدّيه transitive بفاعله. أمّا الحكاية اللا - سيكولوجيّة فهي على العكس، تمتاز بأفعالها اللازمة intransitives : العمل مهم بذاته، وليس كإشارة الى مظهر طبائعي. من الممكن القول عن ألف ليلة وليلة بأنها تنتمي الى أدب إسنادي فالأهميّة قائمة دائماً في المسند وليس في المسند إليه (قائلها). إنّ المثل المعروف عن غياب الفاعل الصرفي هو حكاية السندباد البحري. حتى أوليس Ulysse يخرج من مغامراته أكثر وضوحاً من السندباد. فمن المعروف أنّ أوليس مكر، فطن الخ. أمّا السندباد فلا يمكن القول عنه أي شيء من هذا القبيل : حكايته (مع أنّها مروية بصيغة المفرد المتكلّم) لا شخصيّة. لذا من الضروري أن لا نكتب (أ ينظر إلى ب) بل (يُنظر الى ب). إنّ حكاية السفر الأكثر برودة تقدّر هي وحدها، إنّ تنافس حكايات السندباد من ناحية لا شخصيّة. لكن ليس جميع حكايات السفر : لنفكر برحلة سترن Stern العاطفيّة.

إن إلغاء السيكولوجيّة يتمّ هنا داخل الجملة الروائيّة، وهو يستمرّ بكثير من النجاح أيضًا في مجال العلاقات بين الجمل. إنّ خصلة أخلاقيّة ما تثير عملاً؛ ولذلك طريقتان مختلفتان. يمكن أن نتكلّم على سببيّة مباشرة imédiate تعارض سببيّة موسّطة médiatisée. الأولى هي من نوع (أ شجاع ← ينتج - أ - يتحدّى الوحش). أمّا في السببيّة الثانية فظهور الجملة الأولى لا تترتب عليه أيّة نتيجة. لكن خلال مجرى الحكاية - أ - يظهر كشخص يفعل بشجاعة. إنّ هذه السببيّة منتشرة، متقطّعة، لا تترجم بعمل واحد، لكن بمظاهر ثانويّة لمجموعة أعمال، يتباعد غالباً بعضها عن البعض الآخر.

إنّ هذه السببيّة الموسّطة لا تعرفها ألف ليلة وليلة، فما أن يقال لنا إنّ أخوات السلطانة غيورات حتى يضعن كلباً، هراً وقطعة من الخشب مكان أطفالها. قديم جشع : إذن، يذهب مفتشاً سن المال. إنّ جميع خصائل الطبع هي سببيّة بشكل مباشر، ما أن تظهر حتى تستثير عملاً. إنّ المسافة بين خصلة سيكولوجيّة والعمل الذي تستثيره هي مع ذلك، لا تكاد تذكر، فالتعارض بين صفة / عمل يتحوّل الى تعارض بين وجهين للعمل دوامي / وقفي duratif / ponctuel أو تكراري / لا تكراري itératif / non-itératif.

السندباد يحب السفر (هذا من طبعه) = إذن السندباد يسافر (عمل). إن المسافة بين الاثنين (الطبع والعمل) تتجه نحو التقليل الكامل.

ثمة طريقة أخرى هي في بحثنا عما إذا كان للجملة الاسنادية الواحدة في مسار الحكاية نتائج مختلفة. ففي رواية من القرن التاسع عشر يمكن أن تؤدي جملة (أ غيور من ب) إلى (أ يهرب من العالم) (أ يتحرر) (أ يغازل ب) (أ يسيء إلى ب). أمّا في ألف ليلة وليلة فلا وجود إلا لامكانية واحدة : (أ غيور من ب = أ يسيء إلى ب). إن ثبات العلاقة بين الجملتين يجرّد الجملة السابقة من أي استقلال، من أي معنى لازم. إن الاستبعاد l'implication يتجه ليوحد الطرفين (أ و ب أي الناظر والمنظور). وإذا ما كثرت الجمل المستتبعة، صار للجملة السابقة قيمة خاصة أكبر.

نكتشف هنا خاصية غريبة للسببية السيكلوجية. إن مزية أخلاقية ليست سبباً لعمل وحسب، وليست نتيجة وحسب، وإنما هي الاثنان في آن كالعامل تماماً. أ يقتل زوجته لأنه قاس، لكنه قاس لأنه يقتل زوجته. إن التحليل السببي للحكاية لا يعيد إلى أصل، أولي وثابت، يكون معنى للصور اللاحقة، وقانونها : لا بدّ، بتعبير آخر، من أن نتلمّس — في الحالة البدء — هذه السببية خارج الزمن التسلسلي. السبب ليس «قبلاً» بدئيّاً، إنه عنصر من عناصر الثنائي (سبب - نتيجة) دون أن يكون أحدهما أكثر أهمية من الآخر. من الأصح، إذن، أن يقال إن السببية السيكلوجية تواكب السببية الحديثة (سببية الأحداث) أكثر ممّا تتداخل معها. الأعمال تجرّ بعضها بعضاً. أضف إلى ذلك أن الثنائي السيكلوجي سبب - نتيجة يظهر لكن على مستوى مغاير. هنا يمكن طرح السؤال حول التلاحم السيكلوجي. هذه «الاضافات» الطبائية يمكن أن تشكّل أو لا تشكّل نظاماً.

إن ألف ليلة وليلة تقدّم من جديد مثلاً أقصى (على ذلك). لنأخذ حكاية علي بابا الشهيرة. زوجة قسيم أخي علي بابا منشغلة بالبال لاختفاء زوجها، «أمضت الليل في البكاء». في اليوم التالي يأتي علي بابا بجسد أخيه المقطّع، ويقول مؤاسياً «زوجة أخي أحمل إليك ما يحزن أكثر مما تتصورين، ولئن كانت المصيبة بلا علاج، وكان هناك من شيء قادر أن يواسيك، فإني أسألك أن تنضمّي إلى النعم التي أعطاني إياها الله لك وتزوّجينني». ردّة فعل زوجة

أخيه : « لم ترفض مقاسمته، ونظرت إليه على العكس، كسبب معقول للمواساة. ثم أخذت تمسح دموعها التي بدأت تذرفها بغزارة، وقطعت صراخها الحاد الذي اعتادته النساء اللواتي يفقدن أزواجهن، وأظهرت لعلها بابا أنها توافق على طلبه» (غالان ٣). هكذا تنتقل امرأة قسيم من اليأس الى الفرح. إن الأمثلة المشابهة عديدة.

من البدهة أننا، إذ نعترض على وجود تلاحم سيكولوجي، ندخل في مجال الذوق العام. لكن هناك — ولا شك — سيكولوجية أخرى حيث يشكّل هذان الفعلان المتتابعان وحدة. لكن ألف ليلة وليلة تنتمي الى مجال الذوق العام، وكثرة الأمثلة تكفي لتقنعا بأن المراد هنا ليس سيكولوجية أخرى، ولا حتى ما يناقض السيكولوجية، وإنما هو لا — سيكولوجية. الشخصية ليست دائماً، كما يزعم جيمس، هي التي تحدّد العمل، ولا تقوم كل حكاية على «وصف الطباع». لكن ما هي إذا الشخصية؟ إن ألف ليلة وليلة تعطينا جواباً واضحاً، تستعيده، وتؤكد المخطوطة التي وجدت في سرقسطة. الشخصية قصة تقديرية virtuelle، هي قصة حياة الشخصية. كل شخصية جديدة تعني عقدة جديدة، فنحن في مملكة الناس — الحكايات.

هذا الواقع يؤثر تأثيراً عميقاً في بنية القصة.

### ٣. الاستطرادات والتضمينات

إن ظهور شخصية جديدة لا بدّ من أن يؤدي الى القصة السابقة، لكي تروى لنا قصة جديدة، تفسّر «أنا هنا الآن» للشخصية الجديدة. لا بدّ من قصة ثانية تكون متضمنة في القصة الأولى. هذه الطريقة تسمى التضمن l'enchâssement.

ليس هذا بالطبع المبرر الوحيد للتضمن. فألف ليلة وليلة تقدّم لنا أمثلة أخرى : فمثلاً في حكاية «الصياد والجني» (خوام، ٢) تستخدم القصص المضمنة كأدلة. فالصياد يبرّر فقدانه للشفقة على الجني بقصة دوبان؛ خلال هذه الحكاية يدافع الملك عن موقفه بقصة الرجل الحسود وأنثى البيغاء، كما إن الوزير يدافع عن موقفه بقصة الأمير والغول. فإذا بقيت الشخصيات هي

نفسها في القصة المضمّنة، والقصة المضمّنة فإنّ هذا الدافع لا يجدي : ففي قصة «الأختان الغيورتان من أختهنّ الكبيرة» (غالان ٣)، تضمّ حكاية ابتعاد أولاد السلطان عن القصر، وتعرّف السلطان عليهم حكاية العثور على الأشياء السحرية. إنّ التابع الزمني هو الباعث الوحيد. لكنّ حضور الناس — الحكايات هو بكلّ تأكيد، الشكل الأكثر تعبيراً عن التضمين. إنّ البنية الشكلية للتضمين تطابق (من الواضح إنّ التطابق هنا ليس مجانياً) بنية الشكل التركيبي syntaxique. إنّها حالة خاصّة من الاسناد، الذي تسميه الألسنية الحديثة linguistique، بشيء من الدقّة التضمين. ولكي نوضح هذه البنية، نأخذ مثلاً ألمانياً (التركيب النحوي للجملة في الألمانية يسمح بتضمينات أكثر بروزاً) :

(من يدلّ على الشخص الذي قلب العمود، المرفوع على الطريق الموصلة الى «ورمز»، يفوز بجائزة) <sup>١</sup>.

إنّ ظهور اسم في الجملة يستدعي مباشرة جملة تابعة، هي ذاتها — كما يقال — تروي القصة، لكن بما أنّ الجملة الثانية تحتوي أيضاً على اسم، فإنّها تتطلب بدورها جملة تابعة، وهكذا دواليك، حتى توقّف اعتباطي، نستعيد ابتداءً منه على التوالي كلّ جملة (من الجمل) المتوقّف عندها. إنّ للحكاية التضمينية البنية نفسها تماماً، وبما أنّ دور الاسم (الاشارة قياسية لما ذكر في الجملة الألمانية) تقوم به الشخصية، فإنّ كلّ شخصيّة جديدة تستتبع قصة جديدة.

وتحتوي ألف ليلة وليلة على أمثلة من التضمين لا تقلّ إدهاشاً، والرقم القياسي نفوز به الحكاية التي تقدّمها لنا قصة الصندوق الدامي (خوام، ١) (حكاية حمّال بغداد) في الواقع هنا :

شهرزاد روت أنّ

جعفر روى أنّ

الحلاق روى أنّ

أخوه (وله ستة) روى أنّ...

إنّ القصة الأخيرة هي من الدرجة الخامسة (من حيث الترتيب) لكن

١. الترجمة الفرنسية للمثال الألماني.

صحيح أن الدرجتين الأوليين منسيتان تمامًا ولا تلعبان أي دور. والأمر بخلاف ذلك في إحدى حكايات المخطوطة التي وجدت في سرقسطة (أفادورو، ٣) حيث :

ألفونس روى أن  
أفادورو روى أن  
دون لوبيه روى أن  
بيسكروس روى أن  
فرسكيتا روت أن...

فكل الدرجات، عدا الدرجة الأولى، مترابطة بحيث أنها لا تفهم إذا فصلناها عن بعضها بعضًا.

حتى إذا كانت القصة المضمنة لا ترتبط مباشرة بالقصة المضمنة (من حيث هوية الشخصيات) فإن مرور الشخصيات من قصة الى أخرى أمر ممكن. فالحلاق يتدخل في قصة الخياط (يخلص حياة الأحذب)، بينما فرسكيتا تقطع جميع الدرجات المتوسطة، لتوجد في قصة أفادورو (هي عاشقة الفارس توليد)، والأمر نفسه يقال عن بيسكروس. إن هذه الانتقالات من درجة إلى أخرى وقعًا مضحكًا في المخطوطة.

إن طرق التضمين تصل الى القمة في التضمين الذاتي، أي عندما توجد القصة المضمنة في الدرجة الخامسة أو السادسة مضمنة بنفسها. هذه «التعرية في الطريقة» موجودة في ألف ليلة وليلة، ونحن نعرف رأي بورغس Borges فيما يخص ذلك «ليس هناك إقحام أكثر بلبلة من إقحام الليلة الثانية بعد الست مائة السحرية بين الليالي. في هذه الليلة يسمع الملك من فم الملكة قصته الخاصة. يسمع القصة الأولى التي تشمل بقية القصص، التي — بوحشيتها — تحضن ذاتها بذاتها... فلتكمل الملكة، بينما الملك بلا حراك يسمع الى الأبد القصة المقطعة لألف ليلة وليلة، التي هي من الآن فصاعدًا، دائرية، لا نهائية...» لا يعود هنالك ما يفلت من العالم الروائي الذي يشتمل على التجربة بكاملها.

إن أهمية التضمين تبرز عبر إبعاد القصص المضمنة، فهل باستطاعتنا التحدث عن استطرادات عندما تكون القصص المضمنة أشد طولاً من

القصص التي انفصلت عنها؟ هل باستطاعتنا أن نعتبر حكايات ألف ليلة وليلة كإضافة، أو كتضمين معجاني لأنها كلّها مضمّنة في حكاية شهرزاد؟ وهكذا أيضًا في المخطوطة. ففي حين تظهر الحكاية الأساسية كأنّها حكاية ألفونس، نجد أفادورو الثرثار يملأ ثلاثة أرباع الكتاب بقصصه.

لكن، ما هو المعنى الداخلي للتضمين؟ لماذا تجتمع هذه الوسائل كلّها لتعطي هذه الأهميّة؟ إنّ بنية الحكاية تعطينا الجواب عن ذلك : فالتضمين هو إظهار للشخصيّة الأساسيّة لكلّ حكاية، ذلك أن الحكاية المضمّنة، هي حكاية حكاية فحين نروي قصّة حكاية أخرى، تصل الحكاية الأولى [أي المضمّنة] الى موضوعها الأساسي، وفي الوقت نفسه تنعكس في الصورة التي هي صورتها. والحكاية المضمّنة هي في آن واحد صورة لهذه الحكاية الكبرى الغامضة التي لا تشكّل الحكايات الأخرى إلّا أجزاء بسيطة فيها، وكذلك الأمر في الحكاية المضمّنة التي تسبقها مباشرة. إنّ قدر كلّ حكاية هو أن تكون حكاية حكاية تتحقّق عبر التضمين.

إنّ ألف ليلة وليلة تكشف عن هذه الخاصيّة للحكاية بوضوح خاص وترمز لها. يقال عادة إنّ الفولكلور يميّز بتكراره للقصّة نفسها. والواقع أنّه ليس من النادر في الحكايات العربيّة أن ترد المغامرة مرّتين، إذا لم يكن أكثر. لكن لهذا التكرار وظيفة معنيّة نجهلها : فهو لا يشارك وحسب في تكرار المغامرة نفسها، لكنه يشارك كذلك في إدخال الحكاية التي قامت بها شخصيّة ما من المغامرة : ففي أكثر الأحيان تكون هذه الحكاية في أساس إنماء العقدة التي تتأتّى فيما بعد. ليست المغامرة التي عاشتها الملكة بدور، هي التي استحقّت من أجلها عفو الملك أرمانوس، لكن الحكاية التي حكّتها عنها. («قصّة حب قمر الزمان»، غالان، ٢). إذا كانت قوت القلوب لا تستطيع أن تعجّل عقدة قصّتها، فلائنه لم يسمح لها أن تروي حكايتها للخليفة («قصّة غانم»، غالان، ٣) ولا يفوز الأمير بقلب أميرة البنغال بالمغامرة التي يعيشها لكن برواية هذه المغامرة للأميرة («قصّة الحصان المسحور»، غالان، ٣). إنّ فعل القصّ في ألف ليلة وليلة ليس عملاً شفافاً؛ إنّه، على العكس، هو الذي يعجّل في العمل.

## ٢. الثروة والفضول، الحياة والموت

إن عتمة طريقة التعبير تتخذ في القصة العربية تفسيراً لا يترك أي مجال للشك في أهميته. إذا كانت جميع الشخصيات لا تنفك عن القصص فهذا يعني تقديساً سامياً لهذا الفعل. فأن تقصّ مساوٍ لأن تعيش. والمثل الأكثر صدقاً على ذلك هو مثل شهرزاد التي لا تعيش إلا إذا استطاعت أن تستمر في القص. هذا الموقف يتكرر من دون انقطاع داخل القصة. استحقّ الدرويش غضب العفريت، لكن باخباره إياه قصة الحسود نال عفوه («الحمال والجواري» خوام، ١). ارتكب العبد جريمة، ولكي ينقذ حياته، ليس لسيدته إلا مخرج واحد : «إذا حدثتني بقصة أعجب من هذه أعفو عن عبدك، وإلا أمر بقتله» («الصندوق الدامي»، خوام، ١). يتهم أربعة أشخاص بقتل أحدب، يقول واحد بينهم، هو المباشر، للملك : «أيها الملك السعيد، أتهب لنا أرواحنا إذا ما حكيت لك حكاية، اتفقت لي في تلك المدة قبل أن ألقى هذا الأحدب الذي دخل الى بيتي خلصة؟ إنها ولا شك أعجب من قصة هذا الرجل. أجاب الملك : إذا وجدتها كما تزعم وهبت لكم أرواحكم («الجيفة التتنة» خوام، ١).

الحكاية تساوي الحياة، وغيابها يساوي الموت. إذا لم تعد شهرزاد تجد قصصاً لترويها، فسيقضى عليها. هذا ما جرى للطبيب دوبان، عندما كان مهتداً بالموت : سأل الملك أن يسمح له برواية قصة التمساح؛ فيرفض طلبه، ويهلك. لكن دوبان يثأر بالطريقة ذاتها، وصورة هذا الثأر من أجمل الصور في ألف ليلة وليلة. فدوبان يقدم للملك كتاباً، على الملك أن يقرأه بينما يقطع السياف رأسه (رأس دوبان). وقام السياف بعمله، وأخذ الرأس بالكلام : — «باستطاعتك أيها الملك أن تفتح الكتاب».

وفتح الملك الكتاب، فوجد أوراقه ملتصقة بعضها ببعض الآخر. فوضع إصبعه في فمه وبلّ بريقه، وفتح ورقة، ثم الثانية والثالثة والورق لا يفتح إلا بجهد. ففتح الملك ست ورقات، ونظر فيها فلم يجد كتابة. فقال الملك أيها الحكيم ما فيه شيء مكتوب. فقال الحكيم : قلب زيادة على ذلك، فقلب فيه زيادة فلم يكن إلا قليل من الزمان حتى سرى فيه السم لوقته وساعته — فإن الكتاب كان مسموماً، عند ذلك ترحزح الملك وصاح وسقط



ميثًا، («الصيد والجني»، خوام، ٢).

الصفحة البيضاء مسمومة. الكتاب الذي لا يروي أي قصة يقتل. غياب القصة يعني الموت. هناك، الى جانب هذا الرسم المأساوي لقدرة «اللا - قصة» مثل آخر أكثر إمتاعًا. يروي درويش لكلّ المارة، ما هي الطريقة للحصول على العصفور المتكلم، لكنّ هؤلاء جميعًا فشلوا ومسحوا حجارة سوداء الأميرة بريزاد هي الأولى التي تحصل على العصفور، وتخلص بقية المتقدمين التعساء. «أراد الجماعة أن يروا الدرويش لدى مرورهم ليشكروه على حسن استقباله، ونصائحه المفيدة التي وجدوها مخلصه، لكنّ الدرويش كان قد توفي، ولم يعرف إذا ما توفيّ لكبره في السن، أم لأنه لم يعد ضروريًا ليعلم كيف يتمّ الحصول على الأشياء الثلاثة التي فادت بها الأميرة بريزاد («قصة الأختان»، غالان، ٣). الانسان ليس إلّا حكاية، قد يموت منذ أن تصبح الحكاية غير ضرورية. فالقاصّ هو الذي يقتل بطل القصة، حيث لا تعود لهذا البطل أية وظيفة.

أخيرًا، القصة الناقصة، في مثل هذه الحالات، تساوي الموت. فالمباشر الذي زعم أنّ قصته أفضل من قصة الأحذب ينهبها موجّهاً قوله للملك «هذه هي القصة العجيبة التي أردت أن أحدثك بحديثها، هذه هي القصة التي سمعتها البارحة، والتي أخبرك أيّاها اليوم بكلّ تفاصيلها، أليست أعجب من قصة الأحذب. ما هذا بأعجب أجاب ملك الصين، وتأكيدك لا يطابق الواقع. لا بدّ من صلبكم جميعًا». (خوام، ١).

إنّ غياب القصة ليس فقط المخالفة الوحيدة للحكاية - الحياة. فأن تريد سماع حكاية هو أن تخاطر بحياتك. إذا كانت الثروة تخلص من الموت، فإنّ الفضول، يجرّ إليه. هذا القانون هو في أساس عقدة حكاية من أغنى الحكايات «الحمال والجواري» (خوام، ١) — ثلاث جوارٍ من بغداد يستقبلن في بيتنّ ثلاثة رجال، ويشرطن على هؤلاء شرطًا واحدًا مقابل اللذات التي تنتظرهم «أن لا يتكلّموا فيما لا يعنيههم فيسمعوا ما لا يرضيهم». لكن ما رآه الرجال كان من العجب بحيث أنّهم سألوا الجواري الثلاث أن يروين قصصهنّ. وما أن أبدوا هذه الرغبة حتى نادى الجواري عبيدهنّ «فاختار كلّ واحد رجلًا وهجم عليه وقلبه بالأرض بعد أن ضربه بحدّ سيفه». لا بدّ أن يموت الرجال،



فالمطالبة بحكاية أو الفضول يوصلان الى الموت. لكن كيف الخلاص؟ بفضل فضول جلادهم. الواقع أن إحدى الجواري قالت «كل واحد منكم يحكي حكايته، وما سبب مجيئه، ثم يروح الى حال سبيله». إن فضول المتلقي عندما لا يساوي موته، يخلص حياة المحكومين. وهؤلاء بالمقابل يستطيعون الخلاص شرط أن يحكي كل منهم قصة. أخيراً تحوّل ثالث : الخليفة المتنكر، كان من بين مدعوي الجواري الثلاث، يستدعيهن في اليوم التالي الى قصره، ويعفو عنهن شرط أن يروين. إن شخصيات هذا الكتاب مأخوذون بالقصص، إن صرخة ألف ليلة وليلة ليست «المال أو الحياة» بل هي «الحكاية أو الحياة». إن هذا الفضول هو في آن مصدر لحكايات لا تعد، ولأخطار لا تنتهي. يستطيع الدرويش أن يعيش سعيداً بصحبة عشرة شبّان عور بالعين اليمنى بشرط واحد «أن لا يسأل أيّ سؤال فضولي عن سبب عاهتهم، أو حالتهم». لكنّ السؤال يطرح والهدوء يغيب. حتى يعثر الدرويش على الاجابة يذهب الى القصر العجيب، ويعيش هناك كملك يحيط به أربعون جارية جميلة. ذات يوم تترك الجواري القصر، ويسألنه أن لا يفتح مقصورة معيّنة حتى يحافظ على حالته السعيدة، ويحذرنه «إننا نخاف عليك أن لا تستطيع ضبط فضولك، الذي يكون سبباً لتعاستك». أجل بين السعادة والفضول يختار الدرويش الفضول. هكذا السندباد أيضاً برغم جميع مصائبه يعود للسفر بعد كل رحلة. إنه يريد أن تروي له الحياة أشياء جديدة وحكايات جديدة. إن النتيجة الملموسة لهذا الفضول هي ألف ليلة وليلة، فلو أن هذه الشخصيات فضلت السعادة، لما وجد الكتاب.

### ٣. الحكاية : المكملّة، والمكملة

لكي تتمكّن هذه الشخصيات من أن تحيا فلا بدّ لها أن تروي. هكذا تتجزأ وتتضاعف الحكاية الأولى، الى ألف ليلة وليلة من الحكايات. لنحاول الآن أن ننظر، من جهة نظر معاكسة ليس الى الحكاية المضمّنة، لكن الى الحكاية المضمّنة. ولنتساءل، لماذا تحتاج هذه الأخيرة دائماً لأن تستعاد في حكاية أخرى. كيف نفسّر أن هذه الحكاية لا تستطيع الاكتفاء بذاتها، وإنّما هي بحاجة الى امتداد، الى إطار تغدو فيه جزءاً بسيطاً من حكاية أخرى؟

إذا اعتبرنا أنّ الحكاية لا تحضن غيرها من بقيّة الحكايات الأخرى، لكن كحكاية تحضن ذاتها بذاتها، تبرز لنا ظاهرة غريبة، تظهر فيها الحكاية، كأن فيها شيئاً ما من الزيادة، كأن فيها فضلة، إضافة تبقى خارج الشكل الذي نتج عن نموّ العقدة. هذا الشيء الزائد الخاصّ بالحكاية هو، في الوقت نفسه أيضاً، شيء ناقص. إنّ الزيادة هي نقص أيضاً. وحتى يُعوّض عن هذا النقص المتولّد بالزيادة، لا بدّ من حكاية أخرى. هكذا حكاية الملك العاق الذي أهلك دوبان بعد أن خلّصه هذا من الموت تحفل بشيء زائد على الحكاية ذاتها. لهذا السبب، ومن أجل هذه الزيادة، يرويه الصياد، زيادة قد تلخص بهذه الصيغة : يجب ألاّ نرحم العاق. الزيادة بحاجة الى أن تدخل في حكاية أخرى، هكذا تغدو مجرد حجة يستعملها الصياد عندما يعيش مغامرة شبيهة بمغامرة دوبان مع الجنّي. لكن لقصة الصياد والجنّي زيادة هي بحاجة لحكاية جديدة. ليس هناك أي سبب حتّى تتوقّف الزيادة في مكان ما وبالتالي فإنّ محاولة التكملة لا جدوى منها. إذ أنّه سيظلّ هناك دائماً زيادة تنتظر حكاية آتية.

تتخذ هذه الزيادة أشكالاً متعدّدة في ألف ليلة وليلة. إنّ أكثر هذه الأشكال شهرة هي الحجة [حكاية الصياد والجنّي] في المثل السابق : حيث تغدو الحكاية وسيلة لاقتناع المحادث. من جهة ثانية، تتحوّل الزيادة في أعلى مستويات التضمين الى صيغة كلاميّة، أو الى حكمة تستعملها الشخصيات كما يستعملها القراء. أخيراً إنّ دمجاً أكبر للقارئ ممكن كذلك (لكن هذا ليس من ميزة ألف ليلة وليلة). إنّ سلوكاً تستثيره القراءة هو كذلك زيادة. هنا يتأسّس قانون : بقدر ما تستهلك الزيادة داخل الحكاية تضعف ردّة الفعل لدى قارئها. إنّنا نيكى لدى قراءتنا مانون ليسكو Manon Lescaut، والأمر خلاف ذلك في ألف ليلة وليلة.

هذا مثل عن الحكمة الأخلاقيّة. يتنازع صديقان حول مصدر الغنى : أيكفي أن نحصل على المال في البدء؟ تلي القصة التي تبين موضوعاً من اثنين يدافع عنهما، ثم تأتي القصة التي تبين الموضوع الآخر : في الأخير نستنتج «ليس المال الأسلوب الأكيد حتى نكثر في جمعه، ونصبح أغنياء» («قصة خوجي حسن الأهل»، غالان، ٢). الشيء نفسه يقال عن السبب والنتيجة السيכולوجيين لذا يفترض فينا أن نفكر هنا بالعلاقة المنطقيّة خارج الزمن

التسلسلي. هل الحكاية تسبق الحكمة أو تليها، أم الاثنان معًا. في الديكامرون مثلاً حدثت بعض القصص لترسم تشبيهاً (مثلاً : ركل البرميل) وفي الوقت نفسه تخلق هذه القصص التشبيه، لذا من النافل اليوم أن نتساءل إذا ما كان التشبيه هو الذي يخلق الحكاية أم هي التي تخلق التشبيه. حتى إن بورغيز أعطى تفسيراً مغايراً للمجموعة بكاملها «هذا الاكتشاف [حكايات شهرزاد] هو — كما يظهر — سابق للعنوان لا بل أن العنوان تخيل ليبر الحكايات». إن السؤال عن الأصل لا يطرح، فنحن خارج الأصل وعاجزين عن التفكير فيه. إن الحكاية الأصلية ليست سابقة للحكاية المكتملة والعكس صحيح فكل منهما [الأصلية والمكتملة] توصلنا إلى الأخرى في مجموعة انعكاسات لا تنتهي إلا إذا صارت أبدية، وهكذا بطريقة التضمين الذاتي.

هذه هي الغزارة المتدفقة لحكايات هذه الآلة العجيبة الراوية، التي هي ألف ليلة وليلة. كل حكاية لا بد لها من أن تفصح عن قضية تعبيرها. من أجل ذلك يجب أن تظهر حكاية جديدة تغدو فيها قضية التعبير جزءاً من العرض [العام]. هكذا تصبح القصة المخبرة قصة مخبرة، تنعكس فيها القصة الجديدة وتجد صورتها الحقيقية. على كل حكاية جديدة أن تخلق من جهة ثانية حكايات أخرى في داخلها حتى يتسنى لشخصيات هذه الحكايات أن تعيش وأن تخلق حكايات أخرى في خارجها، لكي تستهلك الزيادة التي تحملها بالضرورة.

إن أكثرية مترجمي ألف ليلة وليلة — على ما يظهر — عانوا من عظمة هذه الآلة الروائية، فلم يستطع أي واحد منهم أن يكتفي بترجمة بسيطة وأمانة للأصل، فكل مترجم أضاف قصصاً وأنقص أخرى. (هذا أيضاً أسلوب في خلق الحكايات الجديدة، فالحكاية هي دائماً انتقاء). إن قضية التعبير، المكررة أو الترجمة تمثل وحدها حكاية جديدة، لا تنتظر روايتها : فبورغيز تحدث عن ذلك في مقاله «مترجمو ألف ليلة وليلة».

إذن هناك أكثر من سبب حتى لا تتوقف الحكايات أبداً. فلو تساءلنا بعفوية : ماذا جرى قبل الحكاية الأولى؟ وماذا جرى بعد الحكاية الأخيرة؟ فإن ألف ليلة وليلة لا تبخل في الردّ بسخرية على أولئك الذين يريدون أن يعرفوا القبل والبعد. فالقصة الأولى التي هي قصة شهرزاد تبدأ بهذه الكلمات

المقبولة، بمختلف المعاني (لكن، لا يجوز أن نفتح الكتاب لنفتش عنها ما دامت حسنة في مكانها، بل علينا أن نحذرهما) : «يروى». لا جدوى من البحث عن أصل هذه الحكايات زمنياً، فالزمن هو الذي يتأصل في الحكاية. وحتى، إذا كان هناك قبل الحكاية الأولى «رووا»، وبعد الحكاية الأخيرة «يروى أن» : فلكي تقف القصة، لا بد أن يقال لنا أن الخليفة المعجب أمر أن تكتب بأحرف من ذهب في سجلات المملكة، أو أن يقال لنا «انتشرت هذه القصة، ورويت في كل مكان بأدق تفاصيلها».

## مقاربة سيميولوجية



## مقاربة سيميولوجية

# الخطاب السياسي بين الظاهر والمضمّر

### ١. مقدّمة

تنطلق مقاربتى للخطاب السياسي من علم الدلالات أو السيميوتيك، أي من العلم الذي يهدف إلى بناء نظرية عامة للأنظمة المعنوية<sup>١</sup>. وتعتبر السيميوتيك التي ننطلق منها<sup>٢</sup> :

- أن اللغة هي موضوع شكلي قابل للدرس والتحليل.
- أن اللغة هي موضوع دلالي، بناءً من الأشكال المحمّلة بالمعنى.
- أن اللغة هي موضوع اجتماعي، بمعنى أنها لا توجد إلا من خلال عقد قائم بين أفراد المجتمع الواحد.

هذه الاعتبارات الأولى تقودنا إلى اعتبارات أخرى تقرّبنا من الخطاب السياسي. وهي أن الخطاب قيل أن يكون سياسيًا، أو أدبيًا، أو دينيًا، هو صنيع لغوي، حدث لغوي، وبالتالي فإنه يخضع لما تخضع له اللغة من ممارسات لسانية. يضاف إلى ذلك أن الخطاب السياسي، هو نصّ ذو سمات مركّبة من الإيحاءات المعنوية، يفترض بنا في النهاية تحديد بعض أبعادها. ثم إن الخطاب السياسي لا بدّ له من مميزات تفرّقه عن غيره من الخطب الدينية والأدبية والقضائية داخل اللغة الواحدة<sup>٣</sup>.

---

« أُلقيت في الحركة الثقافية - انطلياس.

١. J.C. COQUET : in *Sémiotique, l'école de Paris*, Paris 1988, p. 5.

٢. D. MAINGUENEAU : *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, Paris 1976, p. 15.

٣. J.J. COURTELIN : « Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours », in *Langages*, n° 62, juin 1981, p. 65.

## ٢. المنهج

ينطلق المعنيون بتحليل الخطاب السياسي من مجموعة طرائق ترتبط عامّة بتحليل النصوص على الطريقة الألسنيّة. يتبدّى ذلك في النقاش القائم داخل البنيويّة حول علاقة اللغة بالكلام، وما ينتج عن ذلك من مفاهيم تحدّد القول، وقائل القول، والظروف المحيطة بهما كما يتبدّى من خلال تحليل الكلام حسب الطريقة التوزيعيّة، أي طريقة الأميركي هاريس. ويتبدّى أخيراً في التراث الفرنسي بالاتجاه الذي يقوم على إحصاء الألفاظ السياسيّة، وتبيان علاقتها بالسلطة، وإيديولوجيا السلطة<sup>٤</sup>.

هذه الطرائق لا تخرج في حدود أبحاثها عن ثلاثة مبادئ :

أولها، أنّ تحليل الخطاب السياسي يجب أن يحدّد مدوّنته<sup>٥</sup>، أي مجموعة النصوص التي تشكّل موضوع التحليل. في وضعنا سنختار كمدوّنة، خطاب رئيس الجمهوريّة اللبنانيّة أمين الجميل بمناسبة عيد الاستقلال لعام ١٩٨٤.

ثانيها، أنّ تحليل الخطاب السياسي، كي يكون فعّالاً لا بدّ له من اتّخاذ بعض الاجراءات الألسنيّة في تعامله مع الكلمة والجملة والمقطع. ثالثها، أنّ تحليل الخطاب السياسي كي يكون ناجحاً لا بدّ له أن يأخذ بعين الاعتبار ثلاثة متغيّرات ناشئة عن اللغة وهي :

١. صاحب الخطاب السياسي.
٢. موضوع الخطاب السياسي.
٣. ظروف إنتاج الخطاب السياسي.

وهكذا يبدو الخطاب السياسي، كرابط تطابقي بين اللغة من جهة، والاسئلة التي تطرح حول علاقتها بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي من جهة ثانية. فأسئلة من نوع من المتكلّم، أو بكلمة أخرى من هو صاحب الخطاب، وكيف يمكننا تمييز ظهوره في النص؟ عن أيّة موضوعات يتحدّث، ولن يوجّهها؟ ثم في أيّة ظروف صيغ هذا الخطاب؟ وكيف تمّ فهمه وتفسيره؟ أسئلة تغدو هامّة على صعيد تحليل الخطاب السياسي.

٤. B. GARDIN : «l'analyse du discours», in *La linguistique*, Larousse, Paris 1977, p. 214.

٥. C. CHABROL, E. LANDOWSKI : *Le discours du pouvoir*, Hachette, Paris 1983, p. 160.



سنختار في معالجتنا للخطاب السياسي ثلاث نقاط نحاول أن نحدّد معناها الألسني من حيث السؤال والجواب وهي :

١. مَنْ المتكلّم، ولمَنْ يتكلّم، أي مَنْ هو المرسل، ومَنْ هو المرسل إليه؟
٢. عن أيّ شيء يتكلّم المتكلّم، أي ما هو موضوع الخطاب؟
٣. كيف يتكلّم المتكلّم، أي كيف يتوجّه المرسل الى المرسل إليه؟

### ٣. في التطبيق

#### ١.٣ من المتكلّم؟

تبدو الحاجة ملحة في الحديث عن المتكلّم<sup>٦</sup> أن تُحدّد هويّته، وهويّة الذين يتوجّه إليهم. في نصّ الرئيس أمين الجميل — موضوع التحليل<sup>٧</sup> — تشكّل أنا المتكلّم في صيغة المفرد والجمع في علاقتها بالخطاب المفرد والجمع، من الأنماط التالية. (الاستشهادات التي سترد مأخوذة من خطاب الرئيس).

١. الأنا المتكلّمة بصيغة المفرد، «لا يسعني»، «إني ألمح»، «أرى بسرور».
٢. الأنا المتكلّمة بصيغة الجمع، «فلنبادر متّحدين»، «أن لنا أن نمكّن الدولة»، «نقبل أقوىاء بحقنا».

لكنّ الفرق بين الاثنين شاسع على الصعيد الدلالي من حيث السمات. فأنا المتكلّم بصيغة المفرد سماتها أنها :

- تلمح بشائر غد مشرق.
- تحدث... وتناشد.
- ترى بسرور اعتدال اللبنانيين.
- تدعوا الى الثقة، وتسارع الى التأكيد.
- تحيي صمود الجنوبيين، وتنفّذ ما يأمر به الدستور وتعمل بموجبه.
- أمّا أنا المتكلّم بصيغة الجمع فهي الأنا والأنتم معاً، أي أنا الرئيس، وأنتم اللبنانيون، سماتها أنها :
- دعوة للاتّحاد (فلنبادر متّحدين).
- لمحاسبة الذات.

٦. M. COLLIN-PLATINI : «une analyse d'un discours politique», in *Revue de la linguistique*, 1978, vol. 14, p. 30

٧. أنظر جريدة النهار، ٢٤ / ١١ / ١٩٨٤.

— لتمكين الدولة.

— لاعلاء المصلحة الوطنية.

تبقى الأنا التي لا هي أنا المتكلم، ولا أنا، وأنتم المتكلمون، نراها في أنا مضمرة، أو متخفية تمسك بالكلام، لكن لا تعلن عن نفسها كما في هذا القول «إن الإصلاح السياسي يظل إصلاحاً ناقصاً وتسوية مؤقتة إن لم ينفذ الى هذه الأعماق ويشمل كذلك الشأن الاقتصادي والاجتماعي ويحقق تكافؤ الفرص في كل المجالات».

علاقة «الأنات» ببعضها في هذا الخطاب علاقة قد تكون هي التي تميز الخطاب السياسي عن غيره من الخطابات. فأنا المتكلم في الخطاب الأدبي كما يؤكد الألسنيون هي أنا تزيينية، تعبر ولا تعبر عن أنا الكاتب الحقيقية، بينما أنا المتكلم في الخطاب السياسي، تعلن عن هويتها، وتتحدد في الخطاب موضوع التحليل في علاقتها بالأنتم في أنها أنا أمرة، منفذة، واثقة، راشدة، بينما أنا الجمع، أي أنا وأنتم، فهي أنا مدعوة، مطالبة بأن تكون ما تريده الأنا المفردة.

بين الأنا الأمرة، والأنا المطالبة تُنسج شبكة من الدلالات السياسية تعبر عن الوضع السياسي الذي يعيشه لبنان، لا فائدة الآن من التوقف عندها مطوّلاً.

## ٢.٣ عن أي شيء يتكلم المتكلم؟

يدور موضوع خطاب رئيس الجمهورية حول عدّة نقاط تتعلق بلبنان، أو ببدائله الاسمية، كاللبنانيين والأرض، والشعب. تحليلنا لموضوع لبنان كما هو في الخطاب نبنيه على نظرية العوامل كما شرحناها في بعض أبحاثنا. لبنان كما جاء في الخطاب السياسي الذي ندرس ذات تبحث عن تحقيق نفسها في مجتمع توافقي.

سمات هذه الذات :

— أنها وطن تاريخي.

— حقيقة من حقائق المنطقة.

— شعب موحد رغم تنوّعه.

— ضرورة سياسية وإنسانية لأبنائه، ولحيطة العربي والعالم.

يعيق هذه الذات في بحثها عن تحقيق وجودها الحرّ والمستقلّ عوامل معاكسة.

سمات العوامل المعاكسة هي :

- قوى إقليمية ودولية.
  - مشكّكون.
  - مشكّكون لبنانيون.
  - فوارق اجتماعية.
  - ولاءات متعدّدة.
  - مروجو التقسيم، والشرذمة، والتفوق.
- أمّا العوامل المساعدة التي تساعد هذه الذات في سعيها لتحقيق وجودها من خلال نظام ديمقراطي يقوم على العدالة والمساواة فإنّ سماتها تتكوّن من :
- اللبنانيون المعتدلون.

— الجيش اللبناني.

— الدول الشقيقة والصديقة.

إنّ علاقة العوامل المساعدة والمعاكسة بالذات الباحثة عن مجتمع توافقي، أي لبنان تتواصل بشبكة الضمائر التي قدّمنا. فأنا المتكلّم، وأنا وأنتم المتكلّمون هي التي تصنّف العوامل إلى عوامل مساعدة وأخرى معاكسة.

### ٣.٣ كيف يتكلّم المتكلّم؟

يدور البحث في هذه النقطة حول لغة الخطاب السياسي بالذات، فالكيف تطرح وسائل توصيل الخطاب بالكلمة، والجملة، والمقطع؛ بالاسم والفعل والحرف لذلك لن نتوقّف عندها مطوّلاً وإنّما نشير الى أهمّيّتها في أيّ بحث يتناول الخطاب السياسي بالتفصيل. نشير فقط الى أنّنا إذا قسّمنا زمن المشكلة اللبنانية الى ماض وحاضر ومستقبل، وجدنا أنّ الأفعال الماضية مرتبطة بالقوى التي كانت تتجاذب البلاد، وبالمشكلات المتراكمة. أمّا الأفعال الحاضرة فهي تتراوح بين الحاضر الحاضر الذي يعبر عن عودة اللبنانيين الى الاعتدال والأصالة والايمان بالمصير المشترك من جهة، والحاضر المطلّ على المستقبل القريب، وهو الذي يشكّل القسم الأكبر من الأفعال «الأماني» والأفعال «الآمال».

أخيراً، قد يتميّز الخطاب السياسي عن غيره من الخطب بعدة أمور جئنا على ذكر بعضها فيما تقدّم، إلّا أنّه يظلّ الخطاب الأكثر إثارة للبس، ليس لغموضه كما يتوهم البعض، وإنّما لجهلنا بأصول اللعبة اللغويّة التي تتحكّم بصياغته ومدلولاته. على كلّ ما قدّمناه لا يعتبر سوى مسعى نحو فهم أفضل لنصّ يتصرّف بمصيرنا، ولا نحسن نحن أن نتصرّف بكلماته.